

العدد الرابع والأربعون بعد المائة

عقائد

مجلة ثقافية شهرية





لشنان سعد يكن

الشمعة الخامسة عشرة احتفالية لها مذاق النجاح

على امتداد أربعة عشر عاماً من صدور هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، والرسائل تنهال علينا من قامات ثقافية مشهود لها بتميز إنتاجها وما قدمت للمكتبة العربية نوعاً لا كماً، مشيدة، ومثمّة الجهد المبذول الذي أسهم في حضور هذا المنبر بقوة وفاعلية على خارطة المشهد الثقافي العربي، إضافة إلى المساحات الواسعة التي تفردها له المنابر الثقافية والإعلامية العربية تغطية شاملة لمحتوياته. وطوال تلك السنوات كنا نبأغ بالتواضع بامتناننا عن أفراد مساحة تليق بهذا الشهادات ومرسلها، وكان ردنا على الاقتراحات التي تطالبنا بضرورة نشر مقتطفات من هذه الرسائل اقتداءً بالمنابر الثقافية العربية، "أنا لا نريد أن يفهم البعض ممن تشكل لهم مثل هذه النجاحات التي حققها هذا المنبر الثقافي وكأنه استفزاز لهم بثير المزيد من قلقهم وتوترهم ويديهم إلى المبالغة في التعبير عن عدائهم وكراهيتهم لهذا النجاح — ولدينا أمثلة ساطعة على ذلك — ممن عبروا عن إعجابهم وإنبهارهم في مرحلة ما، بهذا المنبر، ولكنهم انقلبوا على أفكارهم تلك لأسباب نربأ بأنفسنا عن ذكرها — وكنا نقول أيضاً لمن أخوا علينا بتخصيص مساحة للرسائل التي تردنا، أن مشروعنا الثقافي هذا يواصل تحقيق نجاحاته المثميرة بعيداً عن العدائية المباشرة وغير المباشرة التي يلجأ إليها البعض لترويج أنفسهم بالكلمة والصورة والعلاقات الشخصية المنطلقة من مواقفهم، وسلطاتهم النفعية لإيهام الآخرين أنهم يستحقون النجومية على طريقة التصويت التي تتبعها بعض الفضائيات لتصعيد مطربين لا يستحقون حتى الظهور على تلك الشاشات، على حساب مواهب جديرة بالدمع والمأزرة.

اليوم ونحن نوعد الشمعة الخامسة عشرة من عمر هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، واستجابة لضغوط من هيئة التحرير التي نحترم كل فرد فيها، ها نحن نستجيب لرغبتهم في نشر مقتطفات من شهادات محدودة جداً جداً من بين مئات الشهادات التي نشرت في مختلف المنابر الثقافية والإعلامية العربية، أو أرسلت إلينا عبر البريد الإلكتروني، شهادات كانت وستظل أوسمة رفيعة نعتز بها وبمرسلها.. شهادات شكلت بالنسبة لنا ولهذا المنبر الثقافي حافظاً، ومشجعاً، وداعماً، بأن لا تلتفت إلى "الحريقات" و"المناكفات" و"الخصومات" ولا الذرائع المحيطة لمسيرتنا. وهذه الأوسمة ستظل على الدوام المحرض الجميل لكي يظل هذا المنبر الأردني العربي كبيراً في تعامله مع الشرائع الثقافية — وهم كثر — وحتى مع تلك الشريحة المحدودة في عددها وتوجهها والتي تضيق بالنجاح إذا لم ينعكس هذا النجاح مادياً على أجندتها الذاتية. وسوف تنفغاض، ونفض الطرف عن بعض ما يضررونه، وما يمارسونه من تعقيم تارة، وتحريض تارة ثانية، واصطفاف مكشوف تارة أخرى.

أما الشهادات المحايدة — كما أسلفت — والتي أفرّدا مساحة لجزء يسير منها فلا أحد يشكك في مصداقيتها وموضوعيتها وما يحتله أصحابها من مكانة مرموقة في مشهدنا الثقافي الوطني والعربي.

نوعد الشمعة الخامسة عشرة وأنظارنا وقلوبنا وأقلدتنا تتجه نحو المستقبل الذي نراه وأعداً بإذن الله لنقافتنا الوطنية والعربية، وممن يؤمنون بأن المثقفين هم — بإخلاصهم، وأخلاقيهم، ونزاهتهم، وتجردهم — الأقدر على صياغة مشروع امتهم النهضوي وليس غيرهم.

سريّس التميمير

عَدْوَان

الغشاق / للؤلؤ والكثير (شاذلي)

الغشاق : ليوناردو دافنشي



36

بليغ صمدي
ودوره في تدمير
الموسيقى العربية!!



32

تأجيل الربيع
البريد الجديدة
التيك في الباع
والأممات

28

شعر عز الدين
الشامري: بنياته
وربما لأنه



14

كيف نقرأ
نصيدة؟

المحتويات

- | | | |
|------------------------------|--|-----------------------|
| ١- الافتتاحية | ٣٦- بليغ صمدي ودوره في تحديث الموسيقى | عمر بن شعويخ |
| ٢- الغشاق | ٤١- "نقوش" | مخلع العدوان |
| ٣- استعلاء الشخصيات التراثية | ٤٢- شهادت عربية عن مجلة عمان | |
| ١٣- استشرافات | ٤٤- قراءة في التجربة التجريبية للشاعر مهنا الدرة | غازي العجم |
| ١٤- كيف نقرأ قصيدة | ٤٩- "نقطة" | د. صلاح جراد |
| ٢١- "رواق" | ٥٠- "شعر" أسئلة الحنين | راشد بن عيسى |
| ٢٢- سرود الحياة وحياة السرد | ٥٣- "شعر" قصيدة سرت | د. محمد مشالدي |
| ٢٧- "مساحة للتأمل" | ٥٤- غواية الكيمياء في الأخير | علي حسن الموار |
| ٢٨- البنية والدلالة | ٥٦- "شعر" قهر لعميون التبراه | د. صاحب خليل البراهيم |
| ٣٢- تأصيل الروايات | ٥٨- البنية وتنوع الخطاب في رواية مهمل السراج | د. إبراهيم خليل |
| ١٢- أمجد ناصر | | |
| د. أحمد محبك | | |
| د. مهدي مبيضين | | |
| د. محمد مشال | | |
| نادر رنتيسي | | |
| د. عبدالسلام المساوي | | |
| شهلا العجيلي | | |

رئيس التحرير المسؤول عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ليلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المؤسسات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب. (١٢٢) تلخايس ٤٢٨٧١٠
هاتف ٤٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني c-mal:amman_mng@yahoo.com
رقم الابعاد لدى الكتبة الوطنية
(١٢٢/٢٠٠١/د)

التصميم / الأفرجة والرسم كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

توسل للوضوعات مرفلة بالصور والافغلة عبر الايول
مولفان أن لا تكون للادة قد نشرت سابقاً ، ولا تغفل المجلة لفة مائة من اي
كتاب يتضح انه لاسل مائة سديق لشورها.
لا نعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

68

كلود مميغ: "الفرنسيون مؤثثون على
هذه اللغة وليروا بالثبوت لها نقلاً"



44

تراوة في التهريرة التهريرة
لرائد التشكيلات الأروفة:
الغفات شينا الشرة

٦٧	مجرد سؤال	ليلى الاطرش
٦٨	حول كتاب "الفرنسية قصة نجاح"	مدني قصري
٦٩	كيف يتحكم الخيال الخيالي	د. زهور كرام
٧٠	"وراء الأفق"	عززي خميس
٧١	طلع الغريب	احميدة الصولي
٧٢	كارتاثير	بريشة محمد عفت
٧٣	الواقع المعول شعرياً	عمر المصري
٧٤	الحلاج يأتي في الليل	طاردة الكبيسي
٧٥	"فيلم الشهرة"	يحيى القيسي
٧٦	"الأخيرة"	شلاي الشنية

ولعل أبرز المؤلفات كتاب علي زايد العشري (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) الذي وضع أسما لهذه الظاهرة الأدبية الرائعة، حيث تحدث عن أنماط الموروثات: دينية وصوفية وتاريخية وأدبية وأسطورية... وإن حصرها في الأدب المعاصر وأسسها على أرضية صلبة هي مرحلة النهضة بدءا بالبارودي رائد هذا العصر، وامتد بها شيئا فشيئا عبر محطات متميزة وفاعلة في الأدب الحديث والمعاصر، خاصة عند شويفي وحافظ، لتتبلور عند رواد المعاصرة فالحداثة أمثال: دنقل وعبد الصبور، وحايي والبياتي، والسياب وأدونيس... كما حاول تقنين آليات توظيف الشخصيات التراثية في هذا العصر... وإجمالاً فقد كان خبر كتاب وأجمعه برصد ويقين الظاهرة، وإن كان الباحث يشهد في ثناءه بأعمال محمد غنيمي هلال، ومحمد فتوح أحمد.

والكتاب الثاني الذي عالج الظاهرة - وكان له أيضا دور في كتاب عشري- فهو الشعر العربي المعاصر لعل آخر من أعلام النقد الأدبي ورائد المنهج التحليلي النفسي الدكتور عز الدين إسماعيل، فقد خصص فصلا وصفحات لهذه الظاهرة، ووقف عند مختلف الاستعمالات والتوظيفات، وعلى عدة مستويات من الاستدعاء...

وإضافة إلى هذين الكتابين فقد جاءت مساهمة جابر عصفور في توظيف ما اصطلح عليه «القناع» (1) وقد بحث هذا الناقد الفذ في خصوصيات وإبعاد الظاهرة واقفا عند المؤثرات الأجنبية في صنع القصيدة العربية المعاصرة وتعدد أصواتها وتناغمها، ومناقشا- مثل عشري- مصطلح التساوق أو المعادل الموضوعي الذي أوردته إس. إليوت في «ملحمته» الأرض اليباب (الخراب) واقفا عند فتاح أدونيس (مهيار النمشتي)، وفي السياق نفسه (تداول مصطلح المعادل الموضوعي) عالج النوبي - بدوره- في كتابه (قضية الشعر الجديد) أهمية توظيف التراث واستدعائه، وقد خالف مسار عصفور الذي كانت وجهته الأدب الغربي، أما النوبي فقد ركز على التراث العربي شريطة تفهمه وعدم الانسياق مع أحكام القيمة التي تقضل

استدعاء الشخصيات التراثية في ديوان

لسان الدين بن الخطيب

إبراهيم الكريوي

الحديث عن استدعاء الشخصيات التراثية في الكتابات النقدية، بهذا الظهور «الاستدعائي» جديد على الساحة الأدبية... والمؤلفات حوله قليلة جدا رغم الإحالات المتكررة في بعض الكتب والمجلات على الشخصيات التراثية البارزة في شتى المجالات الأدبية والفكرية والفلسفية، والفاعلة في العصور السابقة على المستويات المختلفة: التاريخ، العلم، الحكمة، الحرب... وقد كانت هذه الإحالات في شكل تضمين أو تناس أو سرقات أدبية أو توارد خواطر....

لسان الدين بن الخطيب

صنفه في ديوانه
في ديوانه
في ديوانه

ديوان الصيبي والمجاهد والمناخي والكلام

رأسية ومحمدة
دكتور محمد الشريف قاهر

الاستاذ بكلية الآداب
جامعة الجزائر

الطبعة الأولى: 1973
الطبعة الثانية: 1975
الطبعة الثالثة: 1977
الطبعة الرابعة: 1979

الرغبة الأكاديمية في الإبداع وتقريب المنتج (بفتح التاء) في قالب يسم صاحبه (ابن الخطيب) بالإبداع ويعلم بصدته انتماءه إليه لا إلى غيره. فكان بحق من الصنف الذي يعبر بالتراث لا من الذي يعبر عن التراث حسب تصنيف عشري الشعراء الذي يوظفون التراث، وطبيعي أن النوع الأول أعمق في التناول لأنه لا يجرد مسيرة المستدعي نيبا كان أو حاكما أو شاعرا أو فيلسوفا أو متمدنا رافضا لمجرد الجرد بل ليصوغها ويكيفها وفق تجربته ومعاناته وظروفه الخاصة، اجتماعية كانت أو سياسية..

ولما كانت المرحلة الأولى الاستدعاء التراثي بهدف التعبير عنه ضرورية، تتأسس عليها المرحلة الثانية بالتراث، فقد كان نصيب شاعرنا ابن الخطيب لا يقل عن إنجاز الشعراء المعاصرين الآن من حيث استحضار الشخصيات العالقة بالقلب والباله وبينفي التحويل إلى إن المرتجلين - رغم اختلافهم الواضح - مترابطين ومتكاملين وما كان لثانيهما أن تظهر إلى الوجود قبل ظهور الأولى، حيث كانت شأته كل من المرتجلين مستوحاة بموامل تاريخية وحضارية واجتماعية وفنية» (٤).

وإذا كانت الشخصيات المستحضرة من طرف الشعراء المعاصرين واحدة أو قليلة لعامل التبلور أو الإسقاط، وتشابه التجربة أو غلبة سلوك واحد عليها فإن الشاعر لسان الدين بن الخطيب- مثله مثل شعراء عصره أو شعراء ومثله كابن زيدون وابن الأبار وابن هاني وابن البائنة وابن حزم- وباختلاف عنهم جميعا يستقي من شخصيات متعددة سلوكها الغالب كل واحدة على حدة، ومن هنا جاءت الشخصيات في شعره مثل ما تقتصر على نموذج واحد مثل أدونيس الذي عرف بتوظيفه مهبير الدمشقي كثيرا، ونزار بديك الجن الحمصي، وأمل نقول -ومعه عدد كبير من النابئة الجاهلي إلى الآن -عرفوا بتوظيف شخصية زرقاء اليمامة بأشكال مختلفة ووبرجات متفاوتة في الجودة والرداءة، وبإقرار النقاد بتفوق دقنل، والسياب وبلند الحيدري والبياتي الذين أغرقوا شعرهم وقراءه في طلائم الأسطورة الآشورية والرومانية والبيابلية.

ومع ذلك فإن جل المستويات التي

ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث بلقزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق

التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من الصوق بوجوداتها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة، والشاعر حين يتوسل إلى الوصل إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه، وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذلك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا» (٢).

ولما كان كتاب عشري أكثر دقة وتحديدا ومنهجية، فقد كان معيني في تصنيف مظاهر استدعاء الشخصيات التراثية عند لسان الدين بن الخطيب.

إن ديوان لسان الدين بن الخطيب على الشكل الذي أظهره الباحث محمد مفتاح بلقزواني يعد في القمة من حيث الضبط والتوثيق والتحقيق، وتصنيف القصائد والمعالجة اللغوية والمروضية والبالغية، والأعلام والأصقاع والأمثال والمعلوم... كما يعد من الدواوين الرائعة من حيث الجمالية والمحسنات اللغوية على الخصوص، فطيفان البديع يبدو- بصريا- للقارئ المعادي بلة التخصص دون عناء لأن سيطرة التقسيم والتناسب والتوازن والترصيع والتجنيس... لا يخفى على المتلقي، كما أن الشاعر قد عانق جل الثقافات والعلوم والأغراض الشعرية مبتكرا تارة ومقلدا ومقتبسا تارة أخرى ما طاب له من عيون الشعر العربي ينصها أو يتصرف ذكي منه تحذوه

-عشوائيا- الملقات على سائر الشعر الجاهلي، وتفضل شاعرا على آخر تفضيلا رجايبا واستهلاكيا، وتفضل غرضا شعريا عند شاعر معين على بقية عمره دون إعمال الدقيق والاحتكام إليه وسرد مجموعة من الشعراء جديرين في نسبيته، وابن الرومي في سهله الممتع والمتنبي في نسبيته أيضا دون أن ننسى ما درجنا عليه من انهيار بشعره البطولي والمنطقي... وشوقي وحافظ في وطنيتهما... وأكثر من هذا دعا التوهي إلى ضرورة تدريس هذه الأمهات الشعرية في مدارسنا وجامعاتنا... (٢). وقد أدرج المرحوم إحصان عباس الماضي في سفيشساء القصيدة المعاصرة، وعده من الجمالية التي تهر الناقد- بلة الشاعر- وكان تركيزه على عنصر واحد من العناصر السديدة عند زايد عشري وهو الأسطورة، ولا ننسى (زمن الشعر) الكتاب النقدي لأدونيس الذي أثار ضجة عارمة وأسس لنظريته الجريئة في الحداثة وما بعد الحداثة، فقد جالغ فيه نمطين من التراث: العميق والفضيل (السطحي)...

وقد جاءت أحاديث الشعراء في لقاءات متعددة غنية في هذا المجال، وجاءت استعمالاتهم للتراث مختلفة باختلاف ثقافتهم وانتماءهم القطرية والايديولوجية، وباختلاف الوضع السياسي والاجتماعي الذي عاش الشاعر في كنفه.

فقد عبر البياتي عن طريقته في توظيف التراث وإقحام الشخصيات التراثية في نصوصه، كما عبر السياب عن جدوى استثمار هذه الطاقة الاستذكارية في الدفع بالقصيدة إلى الأمام ونشرها وإذاعتها بين قراءه. وهو التعبير نفسه الذي نجده عند خليل حاوي الذي يرى أن التراث الحضاري- يتذكرو- يخرج الشاعر من نطاق الذاتية الضيقة إلى راحة التجربة الإنسانية .

وهذه الآراء الصادرة عن الشعراء في استجواباتهم والصادرة عن النقاد والباحثين والمنظرين هي التي جعلت علي عشري زايد يجمعها ويصنفها ويصنفها ميدانا لبعثه الرصين والمصانف الذكر، وقد لخص الهدف من ذلك قائلا: «بذلك لأن المعطيات

وأولى، إذ لا تأثير للوزن على استبدال
إلى صم، بعام، أو لربط عمر سام وإضافته
سلى عمر نوح بمالغة وتعظيمها لحدث
طول الزمن وأمدته.

ضممه المكتوب لا ينقضي
وإن تقضى عمر «سام» ونوح» ٢٢٩

كما يستحضر - في جدلية أخرى
شبيهة بشناثية أيوب وداود وسام
ونوح- النبي موسى عليه السلام
والرجل الصالح، الخضر» وقصتهما
في القرآن الكريم معروفة، وإذا وردت
الصورة في الشعر ترد رمزا لخفة
تصرف موسى وسلوكه المتسرع في كل
شيء، في قتل الرجل عندما استأجره
أحد أبناء شيعته «فوكزه موسى يقتضى
عليه» أو في الإكثار من الأسئلة
والإسراع لمعرفة الأجوبة توا دون روية
أو تؤدة، وقد استندى ابن الخطيب
هذه القصة وهذه العلاقة لاستعمار
الفيت واجترار معجزة تنجي وتبدل
جفاء حياته ومحلها رواء وخصوبة.

(إذا وكفت كف موسى بها غماما يعود
الجناب «الخضر» ص ٤٥

أقمت جدراها وأقنت كنزا ولو شئت
اتخذت عليه أجرا» ص ٤٥

ودائما يستدعي الأنبياء الذين
تتطابق أفعالهم مع أحوالهم، أو معجزاتهم
الباهرة والخارقة مع جفاء عصره،
أو تتطابق أسماؤهم مع أسماء الملوك
والخلفاء الذين عاش ابن الخطيب في
كنفهم: يوسف - يعقوب- سليمان
- داود - محمد .

وليطهر عظمة ممبوحة سليمان
المريني، وعظمة عرشه تتداعى إلى
ذهبه مسورة وعظمة عرش النبي
سليمان عليه السلام، وكيف استطاع
الجن أن «يبتزوه الكرسي»... أي أن
يبتزوا كرسي بلقيس لفائدة سليمان
عليه السلام.

(هذا «سليمان» النبي ابتزه الكرسي
بعض الجن فيما ينقل» ص ٥٢

(أغار على كرسيه بعض جنه فالتفت
له الدنيا مقالذ إذهان» ص ٥٨

ولما استدعى النبي الخاتم محمد
صلى الله عليه وسلم، استدعاه في
معرض أدبي محض ونقدي محض،
وهو (جادته (صلى الله عليه وسلم)

عليه بكلك له لاذ بالصبر واتخذته
درعا حصينا وجنة يتحصن بها من...
لوعة القربة والفرار وصهد الحزن...
فيستدعي للتو شبيها له في البلوى
والبلاء «أيوب» عليه السلام الذي حفت
به الآلام والأدواء من كل جانب حتى
عمت كل بدنه، ولم يملك «هو» الصبار
المنيب إلى الله- إلا أن يتذرع بالصبر
ويشكو اللوعة إلى الباري جل وعلا،
فهو الكفيل بإزالة الآلام عنه... فيشبهه
نفسه به، وصبره يدروع داود عليه
السلام الذي وهبه الله وعلمه «صناعة
لبوس» تقوى على اليأس وتقية، وعلى
الآلام ومضاء السيوف فتحول دونها.

١- (وماضة زغفا تضاعف تسجها
خلقاء قدر نسجها داود) ص ٢٩٢

٢- (ناديت قلبي إذ لاحت ثلاثمه
في صبر أيوب هذا درع داود... ص
٢٩٤

فالشاعر استطاع أن يستدعي في
حالة نفسية واحدة اثنين من الأنبياء،
ينقسم أحوالهما الذاتية والمهنية
وينتقي للوضع الملأ.

وفي غمرة الحزن والحيرة، وبعد
الأحباب والأهل، يفتر الدهر فيجده
قاسيا ممتدا وطويلا لا ينقضي وهنا لا
يجد شيئا لإناخة الدهر إلا باستحضار
نوح عليه السلام الذي عمر زهاء ألف
سنة، وفي استدعائه هذا قرن عمر نوح
بممر ابنه سام، وذلك للضرورة الشعرية،
حتى يستقيم الوزن أو للتداعي، لأن
قصة نوح مع أحد أبنائه وهو (حام)
معروفة، ولكن لو كانت لمجرد التداعي
النفسي لكان استحضار حام أفضل

جدها عشري في كتابه، تناولها
لسان الدين بن الخطيب في مراحله
الحياتية والسياسية... ولم ترد في
شعره الموروثات الفولكلورية-إذا اعتبرنا
مع عشري- كليله ودمنة فلكورا،
وقصة عنترة كذلك. أما الموروث
الديني خاصة الإسلامي منه فقد
ورد بحدة في شعره، وكذا الصوفي
والتاريخي والأدبي، إضافة إلى ما لم
يبرد عند النفاذ عشري من الموروث
المتفرع عن الديني كالفقه والأصولي
والعلمي بعيدا عن التورية به فقط،
على أن الموروث الأسطوري الذي عده
عشري من القرآن كعاد وإرم وياجوج
وماجوج (ونفثه من الموروث الديني
الخالص لأن الأسطورة لأن القرآن
الكريم قد ذكرهم وذكر بعض أعمالهم
وسلوكلهم، وقد ذكرنا في سيرة ابن
إسحاق وعند ابن سلام الجمعي في
طبقاته وإن كان الاستيلاء المنقذ عليه
هو حول أخبار العمالة...). حاضر
في شعر ابن الخطيب، وهذه بعض
النماذج الاستيعابية في شتى أنماط
الموروثات.

١- الموروث الديني / مضميات
الأنبياء

وردت أسماء الأنبياء في شعر لسان
الدين بن الخطيب صريحة أو من خلال
أوصافها ومعجزاتها، أو في علاقاتها
بأقوامها، وإيراد الشاعر لها ينم عن
حسن استدعاء لها لأنها أحيانا تتجاوب
مع ما يفلتح في صدره من حزن وكمد،
لأن الخليفة المريني يوسف- أو سليمان
أو داود- كان مشاه منة أو لأن غربته
في المغرب كقربة يوسف عليه السلام
في الديار المصرية، أو كقربة موسى
عليه السلام.

أمسكت «يوسف» عن عيني
ظالمة فهل لي اليوم إلا حزن «يعقوب»
ص ١٤٥

فغيا ب يوسف الخليفة عنه في غارة
حرية أو حج أو سفارة... يترك في
نفسه حزنا كحزن يعقوب على ابنه
الذي غيبته السنون في المغازات أو
التمائم والمهامه والبيد. ولا يعلم عنه
شيئا.

وكلما ران عليه هذا الحزن وناء

**يستدعي ابن
الخطيب دائما
الأنبياء الذين
تتطابق أفعالهم مع
أحوالهم أو معجزاتهم
الباهرة والخارقة
مع جفاء عصره**

الخطبة فانجنا من الخطية

لغيرنا فوكرنا وعلقت لساننا في الخطية

الحق لله وحده وحده وحده وحده

صحتنا من خطية

الحبيب

الخطبة

من خطية من الخطية من الخطية من الخطية

الخطبة من الخطية من الخطية من الخطية

الشعر وعدم نيزه وتحريمه، وهو في معرضين مختلفين من الديوان على الأقل. ينقل خبر إجابة الرسول الشعر واعتائنه به، وينصت إليه، حتى بلغ منه ذلك أن يقطع على كعب بن زهير برده ويغلي من شأن حسان بن ثابت لما يتضمنه شعرهما من الدلائل والحجج على سلامة هذا الدين وقوته وعظمته، ولما يعكسه من رسالة الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم.

١- وقد وجد المختار في الحفل منصتا له وحبا «كعبا» عليه ومحسانا ٥٧٩

٢- وكان رسول الله بالشعر يمتني وكم حجة في شعر «كعب» وحسان ٥٩٩

وأحيانا لا يستدعي النبي أو صفة من صفاته، بل يحيل على قصته مع قومه وجذله معهم أو على سلوك قومه الصراح في تحديه وتحدي رسالته، كما في قصة ثمود الذين عرفوا ناقة صالح عليه السلام، وقد نهاهم عن ذلك ذروها تاكل في أرض الله، ولا تقربوها.

فقد أخذتهم الصبيحة في ديارهم وهم جاثونون لفعلتهم الشنعاء هذه، فغير الشاعر بعض عناصر القصة (ثمود- الناقة) (الفصيل- الرغاء) يقول:

(ورده رد « ثمود »
والفصيل قد رغا) ٦٦٧

أو كقولوه: (ذروها وأرض الله لا تعرضوا لها بمعرض سوء فهي ناقة صالح) ٢٢٢

الشخصيات المقدسة

أما الشخصيات المقدسة، كما سماها عشري- فهي دون مرتبة الأنبياء منزلة، وقد ذكر منها (مريم) كنموذج أم المسيح عليها السلام، خاصة في الشعر المعاصر، وعند جل أقطاب الريادة الشعرية، ومن تأثروا بالمعهد القديم أكثر- فضلا عن القرآن- وقد وردت بفنائها المعروفة أمثال النخلة أو هز مريم لها، وتساقت الرطب الجني عليها، وأكلها منها هنثيا مريثا... وهي جاءت في معرض اجترار المعجزات

والخوارق، وأخذ المبادرة... إلخ.

وهذه «اللفظة» الشعرية وردت في كثير من القصائد العربية، كما قلنا وعند السياب مثلا.

وهزي بجذع النخلة الفرعاء

تساقت الأشياء

وظهرت الصورة نفسها عند بلند الحيدري وعبد الرحيم عمر والبياتي والجواهري وأدونيس... وفي الشعر الغربي والتونسي والجزائري المعاصر والحديث أيضا، وقد طفحت دواوين الشعراء المصريين بنقل هذه الصورة المستوحاة من القرآن أو من العهد القديم.

ووردت عند ابن الخطيب اقتباسا وتضمينا أكثر مما وردت استدعاء شخصيا، يقول:

(واهز غصون السمر وهي ذوايل تسقط عليك العزة الغصماء) ص ٩٥

أو كقولوه: (وهزرت دوح بدائي فتساقت رطب الماني تستغفر الجاني) ص ٥٧٦

ومن النماذج «المقدسة» حسب تعبير عشري، يمكن أن ندرج استدعاء ابن الخطيب شخصية عبد المطلب جد الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) من خلال صفة من صفاته الجميلة وهي وضوح معيها وأشاعها، فقد كان يقال له «شبية الحمد» لنور وجهه، وذلك أنه كانت في ذؤابته شمرة بيضاء حين ولد فسمي شبية الحمد» (٥).

وقد استقطب الشاعر على نفسه هذا الثمت رغم اختلاف الحالين، فشببة الشاعر مصدرها الشقاء والعناء، والشبب قبل الألوان، وشببة عبد المطلب حلقة وزينة وهبة من الله، وهو يتقارل بها ولا يندبها رغم تغييرها الصريح بأن الشاعر في أزمة وسوء حال.

فهمها رايت شبية فوق مفريقي فلا تذكروها إنها «شبية الحمد» ص ٢٣١

شبهات الحديث من الهامية والتابعين

وقد يستدعي ابن الخطيب شخصيات دينية من معابة وتابيعين وأتباع التابعين، ويوري بأسمائهم قاصدا من وراء ذلك أن يحدث لدى القارئ أو المستمع إليه مقارنة بين نفسيته المكلمة أو الحائرة أو المتذبذبة، وبين البعد الذي يرسي إليه اسم الصحابي أو التابعي أو كنيته أو لقبه أو طريقة روايته الحديث أو درجته العلمية (مرتبته في الرواية) ففي هذا البيت مثلا.

(مضجني فبك عن «قادة» يروي عن «أبي الزناد» فؤادي) ص ٢٦٢

يوري بالمحدثين المشهورين «قادة» وأبي الزناد» وهما من هما في العلم بالحديث وروايته، وهو يرمي بذكرهما تصوير عدم استقراره فهو- كابي ذؤيب الهذلي قد فُض مضجعه- ينام مفتوحا الشوك وقد أتى بالقتادة وهي أحد نوع الأشواك، وهي تورية وكناية عن عدم ارتياحه واستقراره، ويوري

الخلفاء الراشدين عمراً وعثمان وعلياً. أما أبو بكر فقد ذكر في إثر الرسول (ص)، كما ذكر الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي عد خليفة خامساً من الخلفاء الراشدين لورعه وتقواه.

لو رأى ما شرعت للخلفاء فيه
« عمر الشافعي ابن عبد العزيز » ٤٤٥

فذكره لعمر بن الخطاب مثلاً جاء في إطار تحقيق الحق وإقامة العدل، ولما لم يكن أحد ممدوحه يحمل هذا الاسم (عمر) فقد جعل سيفه (الفاروق) حداً بين الحق والباطل، وجاء عثمان في إطار التضحية دون أن يكون الاستدعاء بدافع تشابه الأسماء، أما أبو بكر فضاء في إطار مساندة الله له مع صاحبه الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي رعاية وحفظ من الله لممدوح الشاعر أيضاً.

وقد ذكر الشاعر -ضمن الخلفاء الراشدين- الأنصار وعلى رأسهم سعد بن عباد الذي يرد في الديوان كثيراً، لأنه من بني سعد، وممدوحه من بني سعد كذلك، فتارة يأتي سعد كزعيم للأنصار، ومنه سموا بني سعد، ولما له من مجد أو نصر.

١ «سعد» وما أدراكه سعد بن عبادة
في مجده صدق الذي يتوقل) ٥٠٢

٢ «مثابة مجد بين سعد بن عبادة
ونصر زكا منهم قديم وحادث»

ص ١٩٠

وتارة يستدعيه لأنه ينتمي إلى قبيلة بني سعد، والفضل الذي اكتسبه فهو منها وليس من شخصه هو:

(من الصفر إلا أنها إذا اجتلبت فيها
سمات بني سعد) ص ٢٩٨

وقد يفرق في الموروث التاريخي فيستحضر سيفاً بن ذي يزن، ويوري بسيف ممدوحه، فيعطيه صفة الشخصية المذكورة لبطلته وقوته ومنافراته وأسطوريته... فسيفه لا يفقد أبداً، وكذلك سيف ممدوحه

(ولو يعمت « سيف بن ذي يزن» لما
تقرر ذاك الغمد في غمد غمدان)

ص ٥٩٠

وإذا كان شعري يصير على اعتبار استدعاء ابن ذي يزن مجرد خرافة مثله مثل زرقاء اليمامة وعلاء الدين

حلم أحفد وبلاغة وفصاحة فس بن ساعدة، وحكمة ومنطق «هرمس»، وهي خصال لا تجتمع لفرد واحد إلا من أخذ الله بيده أو كان من طينة الأنبياء والصالحين.

١ - «فصاحة «فس» في سماحة حاتم وإقدام عمرو تحت حكمة لقمان» ص ٥٩٢

٢- (يريد حجي «لقمان» في حلم أحفد ومنطق «فس» تحت حكمة «هرمس») ص ٧٣٦

وهذا النموذج يتداخل مع الموروث التاريخي، والذي يجرعه غمدنا - هو إحقاق لقمان ضمنهم، وقريب من هذا المنحى التاريخي أيضاً قوله:

(عند الهياج «ربيعه بن مكدم» في الفصل والتقوى، الفضيل، وسالط) ٤٧٢

حيث جمع بين الجاهليين والإسلاميين منتقياً خصال كل واحد، كما يتداخل مع الموروث الصوفي كما حدده شعري، ولكن يكاد يغيب في ديوان ابن الخطيب، فلا أثر لرابعة العنوية رُسم قدم عصرها ولا لابن الفارض أو ابن العربي أو الغزالي.

٢- الموروث التاريخي

وأقل من النموذج السابق (الموروث الديني خاصة ما تعلق بالصحابة والتابعين) يأتي الموروث التاريخي، ويتداخل معه في كثير من الأحداث والشخصيات الفاعلة في الخلافة الإسلامية، وقد ذكر ابن الخطيب

يعقد الشاعر

مقارنة بين حالته

النفسية في

الفرح والحزن،

والحديقة الغناء

الضاحكة المفترقة

بأزهارها وأغصانها

كذلك بالنار التي يحس بها، ويكتوي بها فؤاده، موطئاً لقب المحدث أبي الزناد، وأبو الزناد هو اللهب والنار التي توقد وترزق... وقد -جرح من خلال هذه التورية أو الاستدعاء- في إبراز وتصوير أحاسيسه المتذبذبة غير القارة لهدم أهله وأقاربه.

كما يعقد مقارنة بين حالته النفسية في الفرح والحزن، والحديقة الغناء الضاحكة المفترقة بأزهارها وأغصانها الوارفة الظلال، وهي جالة الانشراح التي يحس بها لأمسا، والمسحابة المسطرة الفائقة على الدوام، وهي كعزته الدائم وكدره الممتد في غربته، ولا يجد «رمزا» أو دلالة يستقي منها جمالية الصورة وصدها وواقفيها إلا كنية الفقيه الضحالك بن مزاحم من نعمت الحديقة. وألبكاء يزيد بن عبد الله بن طفيل القتيبي المحدث المعروف في إضفاء سمة الحزن من اسمه الدال على المبالغة في البكاء، هكل من الشاعر والمحدثين روى (الحديث أو الأرض بالبكاء...) يقول:

(روينا عن الضحالك مسند زهرها وقد
مثلت فيها المشايخ أغصاناً) ٥٧٩
(وأتد عن البكاء سحب غمامة هوى
صدى النبت المشيم أغصاناً) ٨٥٠

شخصيات الحكماء والمفكرين:

وقد تكون الشخصيات المستحضرة لا من الأنبياء ولا من الصحابة والتابعين ولكنها من الشخصيات الرزينة العالية والحكيمة ومن الصالحين كلقمان الحكيم، والحليم الأحنف بن قيس والحكيم هرمس والخطيب فس بن ساعدة الإيادي الذي سوف نعود إليه فيما بعد... ويستدعيهم الشاعر كما استدعاهم -أو بعضا منهم- الشعراء من قبل ابن الخطيب- ليضفي على ممدوحه خصلاً عديدة، وهذا ما اصطاح عليه البلاغيون معنوا بالجمع بين المؤلف والمختلف، ولفظياً بالتقسيم الجميل، أو التوازي أو التوازن... فممدوح الشاعر في رصانة عقله ورجاحته وزنانه يرقى إلى رجاحة عقل لقمان الحكيم الذي بلور- من خلال وصاياه لابنه - نظرية تربوية هادقة تملو بالولد من الحيوانية إلى البشرية المثلى... ويضفي عليه

والاستبداد ومن بين الأبطال التاريخيين الذي استعصاهم الشاعر وأشاد بفرورسيتهم ودروهم في تغيير مجرى التاريخ، ويأسهم وحسن بلائهم في الحروب، وصلاح الدين الأيوبي، والظاهر بيبرس وعقبة بن نافع وموسى بن نصير، فقد أشاد بدور خالد بن الوليد وضرار بن الأزور.

والشاعر عندما استدعاهما فليخرجهما من بوتقة التاريخ كما أخرج سيفاً من ذي يزن، وذلك بهدف إسقاط بطولتهما أو بطولية أحدهما على مدحوه وجيشه وقواد جيوشه.

(واسترهقوا البيض العصاب كأنما تمضي بكفي خالد وضرار) ص ٣٦٩

٢) الموروث الأدبي

في هذا المجال كان الشاعر صادقا مع نفسه أكثر، فقد حاول أن يستدعي الكتاب (الخطباء)، والشعراء منذ العصر الجاهلي إلى عصر الأندلس العباسي، وألقا عند واضعي أسس هذين الفئتين (الشعر والخطابة) وما يعرب عنهما من بلاغة ومحسنات وممان جميلة والألفاظ دقيقة جزلة وأوصاف... ومن فلسفة وحكمة ومن خصال حميدة وأخلاق رفيعة لزعماء الشعر الجاهلي وحكمائه، وذلك كله ليظهر للقارئ وللأمر - قبل كل أحد - تهميش الزمن له، وتماشى الناس والأفكار والأبعاد له، ومجاذباتهم له، وهو الشاعر الفعل والخطيب الملق، والباحث المصنّف الحق، والوصفم البليغ، والفيلسوف المجرب، ولقدّم للمدح قصيدة تجمع حسنات هؤلاء الفحول مفردة أو مجتمعة حتى يقرّبه ويجعل من حاشيته وأصفيائه ويجعله في مصاف الوزراء والحجاب

(خذنأ أمير المسلمين بديعة سحبت بدائعها على سحبان) ص ٥٧٨

(تطوي البلاد مشارفاً ومقارباً قسيمة تنسب بكل لسان) ص ٥٧٩

فأين من قصائده فصاحة سحبان، وإلا بلاغة خطب قس بن ساعدة. وحتى عندما يتوسل إلى الخليفة فهو يحتاج إلى أن يظهر استطاعته على إحداث الأثر في المدح أو الجواب

أحياناً تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر

وند يبارزه ويغالبه، ويتغلب عليه حتى يفتح مصرعاً باب القصر أمامه ويدخله دخول المنتصر المقم (يكسر الحاء) لا دخول المنعم عليه والمتوسط له والمشفوق له.

(بأي شكر نوفي كنه نعمته لو أن سحبان) أو (قسا) لها انتداب) ص ١١٩

وكفوله:

(فلو أني استصمرت إذ رويت شركيك وحمدي لسان هـس إيداع) ص ٢٩٦

وأحياناً تتلاقى الفضائل وتتداخل ولا يبقى للتحقيب الزمني سلطان على الشاعر، فينتقي من فضائل هذا الشاعر الجاهلي ويضيف إليها فضائل هذا الشاعر الأموي أو العباسي مكوناً إكليلاً من الأمداح والأطراءات يزين بها تاج مدحوه، وواصفاً بها قصائده لهزم بن سنان، ويتحداه بقصائده في المدح (الفر) فهو ينتقي مدائح زهير لهزم بن سنان، ويتحداه بقصائده في المدح هو، هو عاش زهير لأنهر بها، ولو كانت قصيدة زهير في هرم مثل قصيدته لخلد شعره هو، ولشاح الزمان، ذاته وهرم، ولحقه أبلى... ولو سمع الشريف الرضي، أمير الأبيان في عصره وصاحب (نهج البلاغة) شعره وعاش زمن المدح ابن عنان الريني لتفنى بأياه لا بمرثع شبابه «ذي سلم»، قصائده قد انصمت - إضافة إلى هؤلاء - الشاعر عليا ابن الجهم وأياً تمام يقول في هذا الصدد:

(فلو رآك زهير ما تخلفها غرا على مدد الاحقاب في «هرم»)

(ولو تلمس «الرضي» الدهر ثم رأى أيام سلمك لم يعفل بذي سلم)

(ولو قال في «هرم» زهير مثلهأ هرم الزمان وذكره لم يهرم)

فلو زمن «ابن جهم» أشرق بشره لما مر (ابن الجهم) وألده الجهم)

ولو نشره «الطائي» يوم اجتلائها لجلله من أجل إيثارها غم)

ويستمر في استدعاء أمراء البهتان وضلع الماني والألفاظ، ولو أن الوقت أمهله قليلاً ليعاود صياغة قصائده وينتقها ويهذبها، كما كان يفعل زهير بحوليائه، لجأت أبعد مرمي وأجود من مبتلى عبد الحميد الكاتب، الكاتب المشهور صاحب الخطب الرنانة .

(ولو أمهل الوقت تنقيها لجاوزت غايه عبد الحميد) ص ٢٦٦

ويحضر المتنبي في مخيلته، ويأخذ بلبه فيراه النموذج الأمثل للشاعر الفحل الذي يلي من شأنه ويهزو بشخصه، ولا يرضى اللوم والعتاب والتقصيص من أحد، وهو مثله يطمح للمعالي، ويجمع بين نزوع المتنبي للطموح، وعدم الرضى من مدحوه بالقليل، وبين تنجيد أبي تمام للمعالي، وحسن مدح الخليفة، فهو قدوة في هذا النهج.

(متنبئ أنا في حال تلك المعالي لكن شمري فيك حبيب) ص ١٢٣

وقد يميز المتنبي نفسه عن مجاراة شعره، ويقر بالتقصير عند سماع قصائد ابن الخطيب.

(يقر بالتقصير عند سماعها رب القصائد في «بني حمدان») ص ٥٧٩

وكما استدعى الشاعر المتنبي بكثرة - شأن الشعراء القدامى والحديثين أمثال شوقي والبارودي والمعاصرين كأدونيس وبنقل وعبد المصور... - فقد استدعى الشريف الرضي - كما رأينا - ومهيارا البليهي، بل وعارض شعره، وضمنه شعره، وذلك ليبرز عدم مجاراة الشعراء الأندلس قصائده وأمداحه وبلاغته ومعانيه الجديدة وأوصافه... ولا يسع الشريف الرضي إلا أن يذعن له ويرضى بها ويجب بها إذا أشدها ابن الخطيب، ولا يسع مهيارا إلا أن يعترف بفضلها بل

بفضائله على قصائده.

(يرضى الرضوي بها إذا ما أنشدت يوما ويعرف فضلها مهياره) ص ٤٤٤
وشعره كما تتجاوز شعر هؤلاء فقد أحسن جريرا وهو معروف بمدائح للطفاء الأمويين، فقد أفعمه بلاغة وحساسة، ويتباهى (بجر الأذبال) بذلك، ويفصح جريرا وهو داخل زمرة من الشعراء الأفاضل أمثال أبي تمام والمتنبي (ورأيه في جرير يشبه رأي الناقد المحدث محمد التويهي السابق).

(١) أجزر نيلي عند ذكر «جريرها»
بيانا فلا أهوا ولا أتوقف

ص ٦٧٠

(٢) تجر ذيل الزهو عند «جريره»
«وطايه» تطوي وتكد كتديا»

ص ٧٧٨

والطائي هو أبو تمام والكندي هو المتنبي

وشعره أخيرا لا يقل غنائية عن أنفام الفريضي ومعيد، فهو صناجة عصره، يسمع صوته للأفريقين والأبعدين فيذيع وينتشر.

(إذا ما فتنى بالصهيل مرجعا سمعت به صوت الفريضي ومعيد) ص ٣١٤

٤- الموروث الأسطوري

وإذا كان النقاد ومنهم عشري- بيرون أن الشاعر شفيق الملوخ خير من تناول في الشخصيات التراثية شخصيتي «سطيح» و«شق» - لم على الأقل- لم يذكروا شعراء قبله، استدعواهما، فإن الواقع يثبت عكس ذلك، ذلك لأن الشعراء المحدثين والمعاصرين، وشعراء قبل ابن الخطيب ويعدده قد ضمنوا شعرهم حكاية هذين الكاهنين أو أحالوا على نبوءتهما وتكهناتهما، وقد ذكرهما المرحوم شوقي ضيف ضمن الكهان وعما يصدر عنهم سجع كهان، وقد ألف حافظ إبراهيم في المجال النثري إضافة إلى ترجمة «البائسون» Les misérables كتابا نثريا آخر سماه «البائس سطيح» إشارة إلى هذا الكاهن وتبؤاته، وقد ذكرهما عشري في هذه الخانة (الموروث الأسطوري) وقدم

من أهم الشخصيات المستحضرة أيضا يا جوج وما جوج الذين ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة

صورة لهما، تتساقط مع الوصف الذي قدمه غنيمي هلال، يقول عشري: «وكان أولهما (أي سطيح لحما بلا عظام، يدرج كما يدرج الثوب وكان وجه سطوح في صدره، ولم يكن له رأس ولا عنق وزعموا أنه عاش ٣٠٠ سنة، أما شق فقد سمي كذلك لأنه شق إنسان أي شطره له يد واحدة وعين واحدة، ولعرب أساطير كثيرة حول هذين الكاهنين» (٦) وقد استدعاهما ابن الخطيب أيضا مجتمعين في قوله، (ويعرب عما في الضمير كانما قصصنا سطحيها أو حبسنا إلى «شق») ص ٦٩٥

وأفرد شقا بالحديث في موضع آخر عندما أثبت نبوءة الرسول (صلى الله عليه وسلم)

(وأخبر «شق» أن في الأرض عندها

طلع نبي طاهر الأب والأم) ص ٥٣١

ومن أهم هذه الشخصيات المستحضرة أيضا يا جوج وما جوج وقد ورد ذكرهم في القرآن وقصتهم مع ذي القرنين معروفة ذكرت فيه مفصلة وتداولها المفسرون، فقد بنى ذو القرنين سدا منها من الحديد والنحاس المصهور لمنع بأمس وفساد هذه الأقوام في الأرض مقابل خرج يناله من القوم الحمية جزاء أمنهم وأطمئنانهم وقد ذكرهم ابن الخطيب باستدعاء «مقلوب» حيث جعل يا جوج وما جوج هم الذين يدعون ويطلبون من ذي القرنين الخروج... وهذه الاستدعاءات أو التداخيات السريمة غير المتروى فيها كثيرة في شعر ابن الخطيب لأن الشخصية تمثلا عليه سمعه قبل أن تشكك خيوط القصة وتتداخل الأحداث، يقول :

(تخالف يا جوج دارت بذئ القرنين يدعون إلى خروج) ص ٢١٢.

ويحل في هذا النمط ما دعاه عشري بالموروث الفولكلوري، وهي تسمية جديدة لا يجب أن نقحم فيها ما فكر فيه ابن الخطيب ولا ما تناوله واستدعاء من مؤلفات مثل «كليلة ودمنة»، وإن كانت هذه التسمية لا تشمل ما نص عليه الدكتور عبد الحميد يونس رحمه الله من أعمال، لأن معنى الفولكلور عنده وعند نقاد آخرين غيره لا يقف عند هذه التحديدات البسيطة.

فكليلة ودمنة التي ترجمها عبد الله بن المقفع عن الفارسية تدير قصة أديبة، والفولكلور ارتبط بالأعمال الروائية والموسمية، وبالإجازات

الصهيل والمجاهم والملاخي والكنها

دكتور محمد الشريف قمار

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

الثرائية التي لا ترقى إلى أصالة التراث، فهي تسمية انصمت بالدونية حتى في القلم الألماني للمفهوم، وهو مصدرة الأصلي... وعلى كل حال فإن الخطيب لم يستدع المؤلف إلا لهوري به (الدمنة) أي الريح، والمنتجع (ويالكيلة) أي الضعيفة، فحياته في ربه شجيرة وهزيلة المطاء والخسوية.

(دمنتي لا تنجاعي الحرث قلت فهي اليوم بدمنة وكيلة) ص ٥٠٨

واستدعاؤه إيها جاء في معرض مسلسل المؤلفات التي كان يهوي بها ويستعصرها لأهميتها ولمعبرية أصحابها كما فعل بيتيمية الدهر للعالبي.

(العالبي انشأ مخلف لتهمة) ص ٥٧٢

ويكتاب (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي

وراب الحاضرين فقلت هذا كتاب «العين» ينسب للخليل، ص ٤٨٦

وكتاب (الشفاء) للفاضي عياض وقيمته الدينية والأدبية.

(شفاء عياض للنفوس شفاء فليس بفضل قد حواه خفاء) ص ٩٩

وكثيريته بلمعان البصوم التي كالجواهر يكتاب (الصعاج) للجوهري وبإغضائه المحبوبة الطرف، بمختصر العين، للزبيدي، فجاء المعنى جميلا استدعى فيه الشاعر كتابين قيمين لعالمين جليلين هما الجوهري

أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرئ القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب

والزبيدي.

(أتت بصعاج الجوهري دموعها فمارضت من دمي بمختصر العين) ص ٥٨٥

وهذه الاستدعاءات - كما ترى - يجب إدماجها في خاتمة الموروث الأدبي لغلبة مسحة الثقافة الأدبية عليها، ولأنها تذكرنا بنفاس أدبية ومعمجة وبلاغية، والذي جرننا إلى هذا هو نسبة كتاب (كليلة ودمنة) إلى الموروث الفولكلوري مثله مثل سيف بن ذي يزن السابق الذكر وعقتره مع أن هذا الشاعر الأسطورة علم من أعلام الشعر الجاهلي وصاحب إحدى المملكات ورمز من رموز الزنوجية والفروسية عبر التاريخ . ووظف في هذا المجال أكثر من مواء ..

فهو - إضافة إلى كونه شاعرا وفارسا - متمرد ورافض للوضع المبدئي، وقد استدعا ابن الخطيب لفروسيته فقط، فلو كان اللون يزري به لما مدح الخليفة

أبا فارس المريني بالفروسية وأضفى عليه حلة البطولة المنترية، وجرّد من لقبه أبي فارس وصفا بالفروسية.

(لك يا فارس الخيول أنادي لك يا صتر الصفوف أناجي) ص ١٩٦

وإذا استدعاها شاعرا، فلأنه قد افتزع المواضع وخرقها وجدد فيها، واقتحم كل المواضع، ولم يترك صنيعة ولا كبيرة إلا وصفها أو تفتنى بها.

(أو مر عقتره عليها لم يقل هل غادر الشعراء من مترد) ص ٥٤٠

ولم يفته أن يستدعي الشعراء الجاهليين والمخضرمين دون أن يذكر أسماءهم، فقد اكتفى برصد بعض صفاتهم وسلوكهم أو النسب التي عرفوا بها في حياتهم كما للفلسفة التي يؤمنون بها، وللهدف الذي سطره لهم. فهذا امرؤ القيس يحضر في شعر ابن الخطيب، من خلال وجهه الثاني أي من خلال صاحبه الذي ظل يرافقه طيلة حياته، وهو يطمح لاسترداد ملكه الضائع حتى نمت بالملك الضليل، وهذا الصاحب هو عمر بن قميصة البشكري الذي قال فيه امرؤ القيس.

(بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقصيرا)

وقد أسقط ابن الخطيب فعل البكاء الصادر من صاحب امرئ القيس على حاله وعلى نفسه لأنه يشبهه في النواح والنحيب، والحقيقة أنه يريد أن يشبه نفسه بالملك الضليل ذاته لأصحابه.

(فحصرت كصاحب الضليل دون الدرب أنتصب) ص ١٢٤.

كما استدعى التائفة من خلال معنى بيت من مملقته، والحطبة من خلال الصياغة المقبولة لاسم المفعول الذي أصبح اسم فاعل، والتي ظلت قائمة كشاهد بلاغي منذ زمن.

(الطغام الكاسي ورشدك كافل والمالة الملفة مما يتقل) ص ٥٠٣

واستدعى المعماري الجاهلي ستمار الذي جوزي شر جزاء لأنه حشر نفسه فيما لا ينيه أو لأنه لم يحظ بما يستحق مقابل عبقريته وطموحه.

(فجوزني جزاء من يخدم السلطان فيما مضى من الأعصار) ص ٤٢٢.

الخطاطة
فليست عرفت الخطاطة
أبداً، لو را مشرق أسامة الدين من الخطاطة
سقط منه وبعث به بدمه من قديمه
الخطاطة
سقط منه وبعث به بدمه من قديمه
الخطاطة
سقط منه وبعث به بدمه من قديمه

في نفي التهمة عنه عند ابن جهور
أوغیره كثير، ولكن ابن الخطيب تحول
في العوالم وانتقى اللبوس الملائم لكل
مرحلة ولكل موسم ومناسبة.

يقول المرحوم إحسان عباس «ومن
الواضح» - وهذا من البدهيات المهوردة
بالمساذجة- أن للماضى حضوراً
حتمياً لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه-
لأنه أرسخ من الأهرام، وأكثر سموقاً
واستعصاء على الهدم ... فذهب
صلاح عبد الصبور إلى أن من العسير
على الشاعر أن يتجرد كلياً من التراث،
وهو يرى أن الشاعر العظيم هو الذي
يستطيع أن يتجاوز التراث مضيئاً إليه
شعناً جديداً» (٨).

وكذلك فعل إسان الدين بن الخطيب،
وقد ينطبق عليه من خلال إنجازه هذا
ما قاله الدكتور عز الدين إسماعيل:
«نجده الشاعر يفسح المجال في قصيدته
للأصوات التي تتجاوز معه والتي مرت
ذات يوم بفلس التجربة، وعانتها كما
عانها الشاعر نفسه» (٩)

• كاتب من المغرب

فشوقي الخارجي « شبيب» ص ١٥٨
أما استدعاؤه علياً فقد ورد في عدة
مواضع من ديوانه، وهذا نموذج واحد
فقط

(وأنت علي قد علمت تشيعي هكن
ناصرى وأدرا جموع بني حرب) ١٦٦

فهذه إذن نماذج من استدعاء ابن
الخطيب للشخصيات التراثية وهي
متنوعة السلوك والقناعات والفلسفات
والمبادئ.... مختلفة المصور والمشارب
يتلون منها الشاعر بتلون الدهر معه،
ويتلون الطبيعة والموقع كذلك، وإن كان
الطابع الغالب على هذه الشخصيات
هو الحزن والتأمل والمالأة والمجاملة
والطموح.

وبهذا يكون ابن الخطيب قد سبق
هؤلاء المفاصرين الذي زينوا قصائدهم
بمناذج تراثية عبروا من خلالها
على معاناتهم وشغلهم الصوفية
وتعمرهم وغضبهم وعشقهم.

ومع ذلك لا نقول إن ابن الخطيب كان
الأول في المجال، فمعاصره بل وبعض
من سابقيه كآبى زيدون في اعتذارياته
قد وظف أنماطاً من الشخصيات
المتضاربة، واستدعاهما يستعين بها

واستدعى حرص السموال بن عادياء
ووفاءه، وتلبس شخصه وتقمصه في
عدة حالات وظروف كان الدهر يقسو
عليه ويظلمه ولا يعترف له بفضل.

٥- الشخصية التاريخية العامة

كما استدعى من الشهداء الحسين
بن علي في مواضع عديدة، واستدعى
علياً نفسه، وربما هذا كان بدافع من
تشيعه، وقد صنف الدكتور عشري زايد
هذا الاستدعاء في خانة الشخصية
التاريخية العامة، وذلك في معرض
حديثه عن قصيدة المرحوم ممدوح
عدوان «خارجي قبل الأوان» موضعا
فهمه للإنسان الخارجي: «هو ذلك
الإنسان الذي أخلص الولاء لعلي بن
أبي طالب، وحارب تحت رايته كل القوى
التي كانت تنازعه الحق في الخلافة،
لا يذعه إلى ذلك سوى اقتناعه بما
يمثله علي من قيم ومبادئ» (٧) وابن
الخطيب كان مثل عدوان يستدعي
علياً والخارجي أيضاً، والخارجي الذي
تحدث عنه ابن الخطيب هو شبيب
الخارجي المعروف.

(ويا قاذح الزند الشجاع ترفقا عليك

المصادر

- ١- مجلة فصول المجلد الأول العدد الرابع ١٩٨١ ص ١٢٣.
- ٢- قصيدة الشعر المفيد دار الفكر الحاخاني الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧١ ٨٣ نصف
«الجاهات الشعر العربي للمناصر دار الشروق للنشر والتوزيع الطبعة الثانية ١٩٩٢
- ٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي للمناصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ١٨.
- ٤- نفسه ص ٨٠
- ٥- يقول أحمد الهواري في مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع ١٩٨٢ ص ٦٢ طالعصر قد وجهت له للمرة بما سيجد في المستقبل وتحت من مناقب العيب، أما
موسى فإن علمه . وهو نبي مكرم- لا يرقى إلى علم الحضرة، وإنما كان موسى مثلاً للشرعية (الظاهر) فإن الحضرة هو مثل الحقيقة.
- ٥- استدعاء الشخصيات مرجع سابق ص ٣٣١.
- ٦- البأسود هي ترجمة الصحيحة لكلمة Les misérables أما (الوساء) فهي تقلل الأضياء Les puissants
- ٦- منه ص ٧١.
- ٨- وهذا الاستدعاء للكلوب غير المألوف في الشخصية ورد عند باند الحيدري كذلك. حيث حول الرؤية التناوبية على قوة تضاللية متضائلة كما رأى ذلك أحمد كمال
زكي لغير مجلة فصول ص ٩٧
- ٩- منه ص ١٦٦
- ١٠- الجاهات الشعر العربي للمناصر ص ١١٠-١١٢ بإيجاز شديد
- ١١- الشعر العربي للمناصر فضلاء وظواهره الفنية والاجتماعية، دار الكتائب العربي، القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧ تقلا عن علي عشري زايد ص ١٩.



قيام امبراطوريتهم الممتدة من الهند الى جبال البرانس اقبلوا على نقل علوم السابقين من دون شعور بالنقص، باحساس حقيقي الى حاجتهم لتلك العلوم والفلسفات، ولكثهم، فعلم لم ينقلوا شعر غيرهم. كانوا يرون أن الشعر لبيتهم وهتهم. إنه، في نظرهم، الابن الطبيعي لغتهم. فالمرية، في ذلك الفهم، كانت هي لغة الشعر، والمرب هم امته. هذا يقصر لنا، ربما، لماذا نقلت فلسفة اليونان ولم ينقل الشعر اليوناني. لذلك انكتب الشعر العربي في فضاء نفسه. أنه سابع وحيد في فضاء شامع. لم يكن هناك شعر آخر ليقارنوا به شعرهم. لا أعرف إن كانت المتون الادبية المرية التي رافقت الانفتاح على فلسفة وعلوم الآخرين قد أشارت الى شعر تلك الأمم (اليونان، أو الفرس مثلاً). كان يمكن لعرب تلك الايام أن يجدوا أوجه مقارنة مع نص "الأخر" في الميثافيزيقا، وكان يمكن لهم أن ينقلوا الفيلسوف والنظر والحب أو أن يتناقضوا معها. أما في الشعر، فكلما. هناك تساؤل طرحه أحد المتقنين العرب (لعله المغربي عبد القناح كابلو) في هذا الصند: ماذا كان سيحدث لو أن العرب القدامى ترجموا "الأيالة" والأوديسة؟

ولكن من يستطيع المفارقة بالإجابة على هذا السؤال الافتراضي؟

■ ■ ■

وجود المتنبي على قائمة القراءة والنداء والمربين طول هذا الوقت ليس بلا وجهة، وليس بلا سبب، احتار، شخصياً، في فهم حضور المتنبي عربياً في كل المصور التي تلت ظهوره كالبريق الخاطف في التراث الشعري العربي؛ هل سببه تلك اللغة المنحوتة، قوة الصوغ، تبلور الشخصية واعتدادها، الغموض الذي يطبع المقاصد "الحقيقية" لشعره ومسماه، حكمته حياً، حزنه حياً آخر، اختراقاته النفسية الساطعة، الغمضة الخفيفة بلاغته؟

قد تكون كل تلك العناصر مجتمعة. قد تكون، أيضاً، وقع شعره على واقع حال لم يتغير كثيراً. مناسبة بعض شعره لواقع مثقفيه في لحظات تفلخ كيانية كبرى. لعله، كذلك، تضارب الروايات حول شخصه. لكن المؤكد أن شاعراً عربياً غيره لم يعط بهذا الحضور قط. ولا يمكن أن يكون كل هذا الحضور مجرد صيت أجوف. المؤسفة أن الدراسات المرية التي تأخذ بالتمتع الحضور فقط، والمعرفة الحديثة قليلة عن المتنبي، شخصياً لا أجد (وقد أكون مخطئاً وغافلاً) دراسة عربية تتجاوز ما جاء به الفرنسي بلاشير. من الممكن أن تكون مثل هذه الدراسة موجودة ولكنها لم تستطع أن تكون، في فضاء التقالي العام، صورة تخرج المتنبي من التعميمات السائدة.

* كاتب وشاعر ادبي مقيم في لندن

لا نفتأ المتنبي يعود. لا يكف عن الحضور، حتى وإن كان مطالعو ديوانه قلة، لا تقف تنافس. لم يمد سهلاً، في زمننا السهل، قراءة شاعر صعب كالمتنبي. هناك جفوة في المعجم، وجفوة في الزمن والمشاغل وتغير في الذائقة يسميه البعض "انحطاطاً". لكن المتنبي، مع ذلك، يبقى، في التداول العام، بأبيات جامعة مائنة، يستدل المترنم بها على واقع حال عام أو خاص. وبهذا المعنى يتحول الشاعر، في هذا النوع من الترنيمة، الى حكيم أو عراف اخترق حسب الزمن والأحوال واختص كل حال ومقام ببيت يختصره ويسري عبر الأزمنة. ولينم حضور المتنبي في أبيات مقترقة (كثيرة حقاً) عيباً في شعرية. شعريته، فشمريته ذلك الزمن قائمة على البيت، تلك واحدة من خصائص القصيدة المرية الكلاسيكية. فلم يمد شعر تلك الأزمنة ما نسميه اليوم "الوحدة الموضوعية". هذا مفهوم معاصر فضلا عن أنه غربي المنشأ. فالقصيدة العربية الكلاسيكية ترانث في القول والموضوعات قلة هم الذين تأوا بشعرهم عنه. لكن هذا ليس موضوعنا. أنه المتنبي نفسه، شعره الضخم ونفسه المتقلبة ومقاصده الفاضلة، واندرج شعره في فهم زمنه.

■ ■ ■

تتناهي مشاعر متناقضة حيال المتنبي بين أدراكي عبريته الشعرية وغموض مقاصده، وضيقى بها يمكن أن نسميه "تسولة" بالشعر، ووضع عبريته الشعرية في خدمة أغراض وممدوحين لم يكن يمكن أن ينكرهم التاريخ لولا أنهم وردوا في شعره. أنشأ سيف الدولة، كافور، أبا العشائر، هؤلاء كبار قياساً بـ"مختاري" قرى ودساكر مر بها المتنبي في رحلته الفاضلة وترك لنا اسماءهم في ميونته الشعرية المبكرة. تحدث عدد من الشعراء العرب الحديثين، أخيراً، عن المتنبي: كيف يرونه؟ وهل أضاع شعرية في المديح والسعي غير المفهوم وراء السلطة؟

ياخذ السؤال على المتنبي، كما هو واضح، وضع طاقته الشعرية في ما هو "غير شعري"، قال بعض الشعراء أنه متسول، مداح، متفح، وأن الشعر شيء والبيت عن السلطة شيء آخر. أظن أن معظم تلك الاجابات متسرة. فقد نسي الذين قالوا ذلك القول أنهم حاكموا المتنبي، ابن الامس، بمفاهيم اليوم. حملوا زمننا على زمن المتنبي. ولكن ذلك فهم متسرف، لا يجدي فعلى في فهم ظاهرة المتنبي ولا الشعر العربي القديم. فعن نملك اليوم مفهوماً للشعر يبدو الشعر العربي القديم، في منظوره، متخلفاً، يميذاً عن مقاصد الشعر الكبرى، مجرد مهارات لغوية وبلاغية. لكن العرب لم يفهموا الشعر على هذا النحو. علينا أن نتذكر أن العرب، بعد

يحتوي على كلام الله، وقراءة القصيدة هي جميع لأطرافها، وإحاطة بتناسرها، وإنما بمكوناتها، وهو جمع يتلوه تفكيك وتحليل، ثم يتلوه جمع، ويمتبه تفكيك وجمع، وهكذا دواليك حتى يتم فعل القراءة.

وفعل القراءة في الحقيقة لا يتم مرة واحدة قطع، فهو إن تم عند قارئ فإنها يبدأ عند قارئ آخر، وهو إن تم عند هذا القارئ اليوم فسوف يبدأ عنده لثانية في يوم آخر، وبين قارئ وقارئ تختلف القراءة، والقراءة عند القارئ نفسه تختلف بين يوم ويوم، فهي كل مرة يتم اكتشاف جديد، والوصول إلى أنفعال جديد، وتصور جديد، وكما يقال إنك لا يمكن أن تسبح في النهار نفسه مرتين، المجرى لا يتغير، أو قليلاً ما يتغير، ولكن ماء المجرى في تغير مستمر، ولذلك قد يحكم القارئ اليوم على نص بحكم، وقد يحكم عليه غداً بحكم مختلف، أو قد يتوقفه اليوم بذاتة ويتوقفه غداً بذاتة مختلفة، فالنص لم يتغير، ولكن القارئ تغير، وقد يكون قارئ اليوم هو نفسه قارئ الأمس، ولكنه خبر وتوقف وعاش وانتقل، ولو ليوم واحد، فتغير ولو بالبعد الأدنى للتغير، ولئن أكثر أحدهم التغير أو رفضه، فالتغير حاصل، شاء أم أبى، ولا ينبغي في شيء الرفض أو الإنكار، بل ينبغي وعي التطور وإدراكه والتعامل معه، ولذلك كان الرجل في الجاهلية يسأل عن أشهر بيت قالته العرب في الرثاء فيذكر بيتاً للخنساء مثلاً، ثم يسأل في اليوم التالي السؤال نفسه، فيذكر بيتاً لأوس بن حجر، وما هو بمختلج، لأن ذوقه اليوم هو غير ذوقه بالأمس، وهو اليوم في حالة غير الحالة التي كان عليها بالأمس، وهذه هي سنة الحياة ومليبيتها.

وهكذا فإن فعل القراءة فعل متجدد، ينمو مع الأيام، ولا ينتهي، ولمة دائماً ما هو جديد، في الذوق والأدب والفن، لأنه لمة ما هو جديد دائماً في الحياة، بخلاف القول المعروف في سفر الجامعة: لا جديد تحت الشمس، فلو أنه لم يكن لمة جديد لانتهت الحياة، فالكليات الحمراء تتجدد، وأوراق الأشجار وأزهارها وشعارها تتجدد، والجراحيم تشجد، والمشاعر تتجدد، والتاريخ لا يبعد نفسه، ولو تشابه الحدث، ويكفي تغير الزمان والمكان، ليكون الحدث متغيراً ومختلفاً، فكيف إذا تغير الأبطال، أي تغير الإنسان، وإذا كانت حكايات ألف ليلة وألف ليلة قد انتهت، فإن قراءتها ما تزال مستمرة، والحية ما تزال مستمرة، فقارئ اليوم هو غير قارئ الأمس، والمعلقات مثلاً نفسها المعلقات، ولكن قراءتها من عصر إلى عصر تختلف، ومن قارئ إلى قارئ تختلف، وإذا كانت لمة ألف دراسة قارئ المعلقات، فهذا لا يعني أن يرسها انتهى، إن باب الدرس مفتوح دائماً، ومن الممكن دائماً إضافة ما هو جديد، انطلاقة من مناهج نقدية جديدة، وكما يقول وردز

كيف نقرأ قصيدة؟

الدكتور أحمد زبادي

هذه هو السؤال الذي يفضل أن يطرح أولاً، كيف نقرأ قصيدة، ولن يكون السؤال، كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون، كيف نقرأ القصيدة؟ لأن

الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشد اختلافاً، ولذلك

فإن قصيدة عن قصيدة تختلف، وإن شعراً عن شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال، كيف

نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول

خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها

من القصائد وتمييزها، وربما كان من الخطوات الأخيرة

في قراءة القصيدة مقارنتها بفغيرها أو موازنتها، لرؤية

مدى التميز فيها والاختلاف، لأن النقطة في حقيقته هو فن

اكتشاف الفرق بين نص ونص.



المتنبي

وحسن الاطلاع وسعة الثقافة، كما يقوم على الانفعال والمعاناة والاختيار، وينمو بالتجربة والدربة والممارسة، والقراءة هي في أصل اللغة الجمع والاحتواء، وقرأ تعني جمع واحتوى، وكذلك قراءة الكلمة والجملة، أي أن تجمع حروفها لتلم بمعناتها وتجمعه في ذهنك وتحتويه وتتركه، ومنه سميت القرية، على وزن فعلة، لأنها تجمع بشرى، ومن المصدر نفسه قرى الضيف، يكسر القاف، أي ما يجمع له من طعام، وكذلك القرآن الكريم، لأنه مجموع ولأنه

وبداية ليس المقصود تقديم جواب منطقي عقلي، يقوم على خطة مدرسية، تقسم القصيدة إلى مني ومعنى، أو شكل ومضمون، أو فكرة وصاطفة وأسلوب وصور ووزن وإيقاع، فالجواب وفق هذه الخطة لا يفيد في شيء، وإنما الجواب هو محاولة للدخول في غمار الشعر، والانفعال به، والعيش معه، بوصفه خبرة وتجربة.

إن فعل القراءة فعل إبداعي خلاق، مثله مثل فعل الكتابة، يقوم على الموهبة والخبرة والتجربة والذوق والملم والمعرفة



المصري

يقومان على شيء من الاستقلال وحرية الرأي وجهته، وهذه الأمور لا تتحقق إلا بالجد والعمل والقراءة، وهي أمور لا يقدر عليها إلا الباحث الدؤوب. ولا بد من أن نقر أن الشعر الحديث قد تطور تطوراً كبيراً، ولا بد من أن نقر بتغير المفاهيم والقيم الجمالية، فما كان جميلاً في الشعر القديم وما كان مغلوياً فيه لم يعد كذلك في الشعر الحديث، فمن الجميل في الشعر القديم أن يتوقع المستمع الكلمة التي سنأتي، وإذا وافقت توقعه دلت على موهبة الشاعر، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى مثلاً:

سكنت تكاثيف الحياة ومن يش
شامئنا حولاً لا أبالك (.....)

والمستمع للبيت سرعان ما سيتوقع أن الكلمة التي سيستمع بها الشاعر البيت هي « شامئ »، ومثل هذه القيمة الجمالية في الشعر القديم، لم تعد كذلك في الشعر الحديث، بل بات مطلوباً من الشاعر الحديث أن يفهم القارئ، ويصدمه بكلمة غير متوقعة، هذه إحدى قيم الجمال في الشعر الحديث، والمشكلة أن القارئ المعاصر يحاكم الشعر الحديث وفق معايير الشعر القديم، وهذا لا يصح، لا بد من تدقيق الشعر الحديث وفق معايير وقيم ومفاهيم جمالية وشعرية معاصرة تغطي من قيم الشعر القديم ومفاهيمه ومعاييره، ومن أمثلة القيم المخطئة قيمة التشبيه، فقد كانت قيمة التشبيه تقدر بمقدار المقاربة، أي كلما كان التشبيه به قريباً من الشيء كان التشبيه أجود، ومن ذلك مثلاً وصف ابن المعتز للبلبل بقوله:

وانظر ليلى كزريق من فضاء
قد اخفقت محاولة من غير

والتشبيه يقوم على خطاب العين، ويُعنى بالشكل واللون، ولكن التشبيه في الشعر الحديث يقوم على خطاب الانفعال والعاطفة، ويعتمد على الحس الجمالي، ولا يهم الشكل أو اللون أو المقاربة، ومن ذلك قول بدوي الجبل يتحدث عن صوت من يحب:

رشت صوتك في قلبي معتقة
لم تخفقه وضياء غير مشكور

الشعر، وفي مشكلات التماثل مع كل زمان وكل مكان، ومرجعها إلى ضعف النفس البشرية، ووقوعها تحت تأثير الدعاية والشهرة، ومرجعها أيضاً إلى كسل الإنسان وميله إلى الأخذ بالأحكام الجاهزة، لأنه من الصعب أن يتبنى القارئ رأياً بنفسه، إذ يحتاج إلى قراءة، وإلى جد وإلى عمل، ولذلك يلجأ كثير من القراء إلى الأخذ بأحكام الآخرين، فيوافقونهم عليها، بل يتمصنون لها، ليؤكدوا وجهة نظرهم، أو يستغنون الاختلاف معها، من غير بحث ولا تمحيص ولا تحقيق، ليؤكدوا شخصيتهم، والموقفان لا يختلفان في شيء، لأنهما مبنيان على ضعف، ولا

ورث عن مسرحية هاملت، هناك من هاملت بعد قراءة هاملت، أي إن كل قارئ يمكنه أن يقدم فهماً جديداً وتصوراً جديداً رؤيوية جديدة لهاملت، وكما يقول يان كوت: إن هناك من المؤلفات من ولهم تفسير مكتبة كاملة تضم من الكتب عدد ما يضمه دليل هانت لندن من أرقام، ومع ذلك يمكن إضافة كتاب جديد.

ولعل أهم ما في قراءة القصيدة هو التعامل معها على أنها كائن مستقل له حضوره الخاص، تتعامل معه منطقتين من ذاته ومن داخله، مقدرين خصائصه الذاتية الخاصة به، متقبلين كل ما فيه من سمات، غير متوقعين منه أن يلبي رغباتنا الشخصية الخاصة، أو أن يستجيب إلى أدواقنا، بل علينا أن نستجيب له، ونلبي رغبته، ونضيف رصيده النوقي والمعرفي والجمالي إلى رصيدها، ونقبله ككائن فني هامل، وليس فيما يرسخ مما هو مستقر وثابت، ومن هنا فإن من الضروري أن يدخل القارئ إلى حرم القصيدة وهو خال من الأحكام القبلية السابقة على القصيدة وعلى الشاعر، لا بد أن يكون خالي النهن من الأحكام السابقة يلتقي للنس جمالياً، وهذا لا يعني أن يكون خالي الذهن من الخلفية والمبررات والأفكار والإحاطة بالشعر، بل لا بد من أن يكون عارفاً بالشعر وملماً ومطلعا على أنواعه وقوئه وتاريخه وتطوره، لا بد له من هذا الرصيد، ليضع القصيدة في موضعها بين أنواع الشعر وعصوره ومرحله تطور، ويلقيان القصيدة بنهرها، كالفناني يقرأ ملف القضية وهو مزود بالقوانين ومطلع على الأحكام وأساليب النضام، ولكنه لا يحمل حكماً مسبقاً على القضية، إنما يتعامل معها مستقلة عن غيرها ومن داخلها.

وهذا المبدأ يعني الإفراز للأثر بحضوره وشخصيته واستقلاله، وهو يعني الاحترام، والمشكلة أن الإنسان ينظر إلى أي موضوع أو أي فكرة أو إلى أي إنسان وفق حكم سابق، فإذا دخل مواطن على موظف مثلاً في زي بدوي حكم عليه فوراً من زيه، وإذا تكلم معه بلهجة منطقاً ما حكم عليه فوراً من لهجته، بل يكفي أن يلقي عليه التحية لينحدم كل من التحية التي يحبه بها، وهي كلها حالات غير صحيحة ولا سليمة، وكما يقال في المثل: «المنكوب يفكر من عزيمته، وهو مثل خاطئ، فيه كثير من استباق الأمور، والحكم على الكل من خلال الجزء، والحكم من غير معرفة ولا اطلاع.

وهذه هي مشكلة الشعر العربي المعاصر، بل هي مشكلة القارئ العربي، تذكر له اسم شاعر، فيفكره على الفور ويرفضه، ثم تساله إذا قرأه، فيجيبك: لا أسمع به، وهكذا تجد معيار الجودة عند القارئ المادي هو سماعه باسم الشاعر، وهذا السماع لا يدل على قراءته لشعر الشاعر، إنما يدل على مجرد السماع،



صوتك الذي من روحان وكثر
زهره الينوع

المتناسل من القصب والعمل
هذا الأروق الأبيض القرافي

المنفص المطرز بكابة قمر
ومشتر درجسة

منديل القبلات هذا
وردة النحاس والذهب

رغيف الهواء الساخن
هذا الينفجسي صوتك

ذات صبا ذات مساء ذات ليل
أه يا حبيبتي

تحت آية حجر يطن الهواء الأبله
هذا الصوت.

إن المتلقي لهذا النص لا يمكن أن يبحث عن مشابهاة أو مقابلات أو قرب أو بعد، إنما يحس ويفعل ويدرك الجمال في هذا الصوت وفي الكون كله، لأن هذا الصوت هو جزء من الكون كله، فالرؤية هنا كلية شاملة، وليست جزئية محدودة، وكذلك يجب أن تكون رؤية المتلقي. إن الإجراء البلاغي بمفهومه التقليدي لا يمكن وحده أن يساعد على تذوق تلك الصورة والإحساس بها، بل لا بد من معايير ومفاهيم جديدة، بعيدة عن التقسيمات العقلية والمنطقية للبلغة، وأ سيما في مراحل درسيها المتأخرة التي خرجت بها من اللغز والإبداع إلى النمو والمنطق، وأرهقتها بالتقسيم والتفريع والتعريف، وتكرار الشواهد المعروفة، وحولتها إلى إجراء عقلي، وابتعدت بها عن نواحيها الصائفة عند عبد القاهر الجرجاني وأمثاله.

وهنا سوف تتور فوراً غيرة القارئ على الشعر القديم، وسوف يظن أن في هذا دعوة إلى التحلي عن الشعر القديم، أو يظن أن في هذا تفضيلاً للشعر الحديث على الشعر القديم، الأمر ليس كذلك على الإطلاق، فلا أحد يستطيع أن يفتي الشعر القديم، وأجاهل من يفعل عليه الشعر الحديث، الأمر لا يتعلق بإنفاؤه ومفاضلة، إنما يتعلق بأشكال من التعامل مع القديم والحديث، فلا بد من التعامل مع القديم وفق قيمه ومفاهيمه وتقديره بالقياس عليها، ولا بد من التعامل مع الحديث وفق قيمه ومفاهيمه الجديدة وبالاتفاق منها، ويبقى الجيد جيداً والضعيف ضعيفاً، في القديم أو في الجديد، وفي القديم شعر ضعيف كثير، وفي الحديث شعر ضعيف أكثر، ولابد في الحالتين من إعطاء كل ذي حق حقه، بالاتفاق من داخله، ومن الإقرار بالتطور.

ولا بد في الواقع من النظر إلى الشعر في سيرورته عبر الزمن وصيرورته، فالشعر حركة في الزمان وفي المكان،

وهو في تثير مستمر، وليس الشعر كتلة واحدة، ولا نمطاً واحداً ولا نوعاً واحداً، هو جنس أدبي، ولكنه يضم أنواعاً مختلفة، فنية التفاضل والأراجيز والشعر التعليمي والموشحات والبدعيات والرباعيات والمخمسات، وفيه شعر الحكمة والمديح والنزل والهجاء والفخر والثناء، وكل غرض من هذه الأغراض أو نوع من تلك الأنواع مختلف عن غيره، والشعر مختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة، وفي كل عصر أو في كل بيئة مفاهيم وأنماط وفيه مختلفة ومتغيرة، ولا بد من ملاحظة الفرق بين عصر وعصر ومرحلة ومرحلة وبيئة وبيئة ونوع ونوع وشاعر وشاعر، بل لا بد من ملاحظة الفرق في شعر الشاعر نفسه بين مرحلة من عمره ومرحلة أخرى، وأولى مهمات القدر ملاحظة الفرق.

ولعل أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر مقروء، يقرأه القارئ الباعين، يقرأه وهو خال وحده، يتأمله، ويفكر فيه، ومن أبرز سمات الشعر الحديث أنه شعر يكتب ولا ينظم، يكتبه الشاعر باليد على الورق أو على الحاسوبي، في حين كان الشاعر في القديم ينظم الشعر، ينظم وهو يسير في حديقة أو في شارع أو في بادية، ينظمه ويصنط ما ينظم، وقد يدونه بعد ذلك وقد لا يدونه، ثم يلقيه على جمهور المستمعين، وهم جمهور واسع عريض، ولابد أن يهزم بإيقاعه الصلح وموسيقاه، ولا بد أن يضمن وصول الشعر إليهم، وتأثيره فيهم، بل لا بد أن يطعن إلى قلوبهم له فور سماعه، وكذلك في أدواق الجمهور وكذلك في رغباتهم، فهم يريدونه شعراً واضحاً مفهوماً يدركون مقاصده فور سماعه، ولا ضرورة لإعادة قراءته، ويريدون أن يطربوا له، بل لا الجيد فيه ما يهزمه ويطربهم، فالشعر عندهم من الشعور، أي من العاطفة والانفعال، وفق تصورهم وفناعتهم، وإن كانت كلمة شعر في الحقيقة لا تدل على الشعور، إنما تدل على العلم والمعرفة، ومنه القول: لبت شعري، أي لبتني أعلم، ومنه القول: أشعره بالأمر، أي أعلمه، والنلم هنا يعني في الحقيقة المعرفة القائمة على كل القوى من عقل وشعور وعاطفة وانفعال ووعي وإدراك، ولقد تطور العصر، واختلف نمط الالتقي والإبداع، فاصبح الشاعر يكتب والمتلقي يقرأ، كان الشعر موجهاً غالباً إلى الأذن، فأضحى موجهاً إلى العين، كانت الوسيلة السماع، فأصبحت القراءة، ومع القراءة تكون المأودة والمراجعة، ومن هنا مال الشعر إلى الهمس، وانطمت نحو العمق، ودخل في الصموية والصموش والتشديد، وهذا ما يمكن أن يدعى الانعزال من الشافية إلى الكلية، وهو انتقال أحدث تغييرات كبيرة في الشعر.

وعندما كتب الحديث القديم وطبع، لم يطبع على الشكل الذي كان يجب أن

يطبع عليه، فقد طبع في جدولين، مراعاة للعرض، فزوج على شطرين، وكان حقه أن يطبع وفق الندفقة الشموية، ووفق انتهاء الجملة، ولذلك يضطرب كثير ممن يقرأون الشعر عندما يقرأون في الحالات كلها عند نهاية الندفقة الأولى من القصيدة، وفي كثير من الحالات يضطرب للمنى، إذ يكون من حق القراءة الصحيحة في بعض الحالات وصل الشطرين، والوقوف في المكان الذي يتم فيها المعنى، ومن ذلك قول الشاعر زهير بن أبي سلمى في معلقته يمدح فيها هرم بن سنان والحارث بن عوف اللذين أوقفا

الحرب بين عسى وذبيان وتحملتا ديات الفتلى، يقول زهير:

سعى ساعيا غيظاً بن مرة، بعدما
تبرول ما بين المشيرة بالدم
فاقصمت بالبيت ذي طلاف حوله رجال،
بنوه من قريش وجهم

يمنها لنعم السيدان وجدتها
على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عيساً وذبيان، بعدما
تقاتلوا، وتوقا بينهما صطر منمش
وقد قلتما: إن ندرك السهم، وأسما
يما، وممروف من القول نسلم

إن الوقوف في قراءة الأبيات السابقة عند نهاية الشطر الأول غير صحيحة، لأن المعنى لا يتم، والندفك الشموي لا ينهي، والوقفات الصحيحة هي عند الفواصل التي وضعت في داخل الأبيات، وكان من حق الأبيات أن تكتب على أسطر، كما يكتب الشعر الحديث، ومما لاشك فيه أن الشاعر زهير بن أبي سلمى كان لا يفتي في إنشاء الأبيات السابقة عند نهاية الأشر، إنما كان يفتي في مواضع أخرى يتم فيها المعنى، ولكن من أسف أن بعض القراء سيرهضون هذا وينكرونها، وقد يدونه تشويهاً للتراث، ذلك لأنهم وجدوه على هذه الحالة قافو، وقد يقولوا التني، والمشكلة أنهم لم يسموا زهير بن أبي سلمى يشده.

لقد طبع الشعر القديم وفق الوزن، ولم يطبع وفق المعنى، يؤكد ذلك أن بعض الأبيات يوضع فيها بين الشطرين حرف مهم للإشارة إلى أن الشطرين متصل أحدهما بالآخر، والأصل بينهما هو كلمة واحدة تقاسمتا تقسيمان، وهذا يؤكد أن الطباعه تراعي الوزن والتفصيلة، من ذلك قول المرعي:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض
لا من هذه الأجداد
خفف الوطء ما أظن أديم ال
أرض إلا من هذه الأجداد

والنافية من هذه الملاحظة التنبيه على أن ما يعجز الشعر الحديث من الشعر القديم ليس الوزن ولا طريقة الطباعة، فقد ظن بعض القراء كما ظن بعض المتعلم الشعراء أن طباعة الشعر على أسطر تجعل منه





الربيعي

في خضمها، ليعاني ويحس وينفعل ويشعر،
يهدم عيش التجربة كما عاشها الشاعر،
وبذلك كان على القارئ المعاصر أن يتعبه
لا أن يطرب، وكان على القارئ المعاصر أن
يلبني وأن يعيش وأن ينفعل، لا أن ينتظر
الخلاصة أو النتيجة أو الحكمة، وكثير
من القراء لم يتقادوا هذا، ومن هنا حدثت
الفاشلة بين المثقبي والمبدع، وهذا كله في
الغالب الأعم، إذ قد تجد في الشعر القديم
من يلخص التجربة، ومن يصورها، وكذلك
الأمر بالنسبة إلى الشعر الحديث.

لقد اختصر أبو الطيب المتنبي التجربة
واختصرها في بيت الحكمة، حيث يقول:
ما كل ما يتمنى المرء يدركه
تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

ولكنه في بيت آخر ينقل التجربة ويضعها
في خضمها، حيث يقول:

أطمان خيلاً من فوارسها الدهر
وحيداً وما قولني كذا وسمي الصبر
فهو في البيت الأول يلخص الفكرة،
وينقل الحكمة، ويستشهد عليها بصورة من
الطبيعة، ليوضحها ويؤكدها، ومدار العملية
هو العقل والتفكير، والشرح والتأكيد، ولكنه
في البيت الثاني يصور التجربة، ويصوغها
في صورة، ولا تستقل الصورة عن التجربة،
ولا تستقل التجربة عن الصورة، فهما
متلاحمتان، وهي صورة جديدة مدسمة،
لا تلتصق بها القدرة على التأمل ولا
تنهي، والبيت لا يلخص التجربة في فكرة،
ولا يصوغها في حكمة، ويترك القارئ
ليعاني ويحس وينفعل، ويشارك ويفكر،
ويستخلص ما يريد من فكر. واختصر
التجربة أبو العلاء المدي، فقال:

تعب كلها الحياة فما أصعب
الأ ما راضٍ في ازدياد
ولكنه كان قد صور التجربة في بيتين
آخرين، فقال:

ولو أني حببت الخلد فرداً
لما أحببت بالخلد الأفراد
فلا هملت علي ولا يارضي
سحابك ليس تنتظم البلادا

ولعل الشاعر كان أكثر قدرة على
التجوير في البيت الثاني، وصورته تحمل
الغنى، وتنقل التجربة، وهي الدالة والعمدة
والوجبة، وليست زائفة ولا يمكن فصلها
أو شرحها، وإنما هي خطاب كلي للمقل
والحسن والانفعال دفعة واحدة.

ولقد نقل ابن الرومي التجربة وصورها،
 ووضع المثقبي في خضمها، حيث قال

إليها وهل بعد العناق تدار
فيشتد ما ألقى من الهيام
ليشفي ما ترشف الشفان
سوى أن يرى الروحين يمتزجان

القواعد والأصول، ويصنعون شعراً جديداً،
ومرة أخرى يكر الزمن، ويستخلص النقاد
القواعد والأصول، ثم مرة أخرى يأتي
شعراء مجددون، ويرفضون ما وضع
من قواعد وأصول، وهكذا دواليك، أما
الشعراء الذين تقيّدوا بالقواعد والأصول
فقد كانوا مثقلين، ونسيهم الزمن، وإذا
كان ما يزال يذكر بعضهم، فلأسباب أخرى
لا تتعلق بالشعر.

ولقد تطور الشعر العربي الحديث
ويتطور المجتمع، فقد تطور المجتمع،
وانتقل من البساطة إلى التعقيد، وتراكمت
مشكلات العصر وتزاحمت، وصعب
التعبير عنها، لكثرتها وتعقيدها وتزاحمها
وتداخل بعضها في بعضها الآخر، ومن هنا
أصبحت تجربة الشاعر معقدة ومركبة،
وأصبحت رؤيته رؤية انفعالية وجدانية
علمية، فيها قدر من الموضوع، وأقدار
من الموضوع، فأصبح من الصعب أن يعبّر
كما كان الشاعر القديم يعبّر، فمال إلى
المفوض والرمز والتلميح، بل أراد أن يضع
المثقبي في خضم التجربة، ليعيش المعاناة
منه، فالشاعر الحديث لا يريد أن يعطي
رأيه في القضية، ولا أن يلخص موقفه
من المشكلة، ولا يريد أن يصوغ خبرته
في مقولة أو حكمة أو خلاصة، إنما يريد
للمثقبي أن يعيش التجربة ببساطة الشعر،
ولذلك لا يقوم الشعر الحديث على الفكرة
أو المعنى، ولا يقوم على الخطاب المباشر،
ولا يقوم على تحديد الفرض أو الموضوع،
إنما يقوم على التجربة، لا يلخصها، ولا
يختصر الحكمة منها، إنما ينقل التجربة
ويصورها، يضع المثقبي في بحرناها، يلقه

شعراً حديثاً، فأخذوا يوزعون بعض
قصائدهم ذات الشطرين على أسطر
كثيرة شعر التفعيلة، كما ظل بعض
الشعراء أن كتابة الشعر على أساس
التفعيلة يجعل منه شعراً حديثاً، وهذا
الظن غير صحيح أيضاً، لأن طباعة
الشعر على أسطر أو كتابته وفق
التفعيلة لا تجعل منه شعراً حديثاً،
فالمشكلة ليست في الوزن ولا البحر ولا
التفعيلة، إنما المشكلة في أمور أخرى
تجعل من الشعر شعراً حديثاً.

ومن أمثلة ذلك الأسطر التالية
للشاعر سليمان الميسري:

غويوب
ترتبي فيها غيوب
واسرار
بوضوحه تدوب
أمد على التلال أهدت عمري
تضييع على النثرى .. أنا والغروب
بلادي

أي رابعة أغني؟
وأي مجال التمسعي أجوب؟
المقطع متألق، والشاعرية فيه عالية،
والخيال متبحر، والمطابقة نحو الوطن
مترهبة، والإيقاع صارخ، ولكن المقطع
لا ينتمي إلى الحدائق، هو شعر تقليدي،
وكتابه على أسطر تنطق وطريقة الإلقاء،
وتسجيبت للديكيات الشعرية فيه، ولكن
هذه المطابقة لا تخرج به عن التقليدية،
ولا تدخل به في شعر التفعيلة، فالمقطع هو
في الحقيقة ثلاثة أبيات من البحر الوافر،
وقد وزعت على أسطر، وكان المرجو لكل
الشعر العربي أن يضع على هذه الطريقة،
وفق الدقة الشعرية، ووفق اكتمال المعنى،
لا في شطرين وفق التقطيع العروضي،
ولكن بما أن الشعر العربي ذي الشطرين
طبع كما في شكل جدولين، فإنه كان من
الأحرى بهذا المقطع أن يلعب في ثلاثة
أبيات، مقسمة إلى أسطر واضحة، ولعل
هذا يؤكد ثابته أن المصادفة ليست في
الشكل ولا في الوزن، إنما هي في أمور
أخرى تجعل من الشعر حديثاً.

لقد كان الشعر على مر التاريخ في حالة
تطور مستمر، وهو يتطور بتطور المجتمع،
ومن الغريب أن يقر بعض القراء والدارسين
لشعر القدماء تطوره في حين ينكرون
على الشعر الحديث تطوره، وهم يزعمون
أن الشعر القديم قام على قواعد وأصول،
في حين لم يمتلك الشعر الحديث مثال
هذه القواعد والأصول، وهم في الحقيقة
واهمون، فالشعر القديم في عصوره كافة لم
يقم على قواعد وأصول، إنما تطور الشعر
وتنوّع واختلّف من مرحلة إلى مرحلة، ويبد
انتهاء كل مرحلة كان النقاد يستخلصون
القواعد والأصول من المرحلة السابقة،
ويأتي الشعراء الجدد، فيرفضون تلك

اعتاقها والنفس بعد مشوقة
وانتم قاهما كي توث حرارتي
وما كان مقدار الذي بي من الجوى
كان فؤادي ليس يشفي غليله

ومنه قوله يصور الخروج باكراً في يوم شتوي غائم مع المصعب لشرب الخمرة:

وساق صبيح للصيوع دموعه
يطوف بكاسات العقار كأنجم
وقد نشرت أيدي الجنوب مطارفاً
يطرظها قوس الصباح بأحمر
كأنبال خود أقبلت في غلاليل

إن ابن الرومي في كل من المقتطفين السابقين يصور حالة يمعياها، ويجعل المقتضي يمعياها، ويخص بها، وخلاف ذلك قول جرير:

إن العيون التي في طرفها حور
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به

إن الشاعر في البيتين السابقين يتحدث عن تجربة ويمر علها، ولكنه لا يصورها ولا ينفليها، إنما يوصلها إلى خبر ومقولة وفكرة، ومن هنا الفرق بين شعر التجربة وشعر الفكرة، ولكل منهما جماله وقيمته، ولكل منهما من يجب به دون الآخر، ولكن لا بد من تقدير هذا بعميار وتقدير ذلك بعميار، ولا يمكن أن يلقي أحدهما الآخر، كلاهما شعر، ولعل في البيتين التاليين ما يوضح الفرق بين التجربة والفكرة، يقول الشاعر:

ألا ليت الشباب يعود يوماً
فأخبره بما فعل المشيب

ويقول شاعر آخر:

أتت وحياض الموت بيني وبينها
وجأت بوصل حين لا يتسع الوصل

وواضح أن البيت الأول ي طرح فكرة، وهي تحمل قدراً غير قليل من الانفعال، وفي البيت حركة، وإحساس بالألم، والبيت الثاني يصور خبرة وتجربة، ويمر عن حالة، وهو بعيد عن تقديم فكرة أو خلاصة، وفيه تناقض مؤلم. والفرق بين البيتين أن الأول يقول شيئاً محدداً منها، في حين يوحى البيت الثاني بعمان وقيم وأفكار لا نهاية لها، إذ ليس من الضروري أن تكون من جات المرأة، ولو أنها كانت المرأة لكانت تحتل تأويلات عدة.

ومن الممكن أيضاً أن نهمز بين شعر يعبر باللفة المادية المباشرة، ولا يأتي بصورة، وشعر يعتمد على الصورة أساساً، ويجعلها حامل لل معنى، ومبصرة عنه، ومن النوع الأول من الشعر قول الشاعر ابن الفارض:

قلبي يحسنتي بأذك متلفي
مالي سوى روجي ويأذل نفسه
فإن رشيبت بها فقد أسففتني

وهو يوض من الصورة بركة للفظ وسهولته، وشفافة الإيقاع وليوته، ولطف المعنى، ودقة الملاحظة، ومن الشعر الذي يعتمد على الصورة في المقام الأول قول أبي تمام:

وغرِبتُ حتى لم أجد ذكر مشرق
خطوب إذاً لاقيتهن ودفتني
وكنّت امرأةً ألقى الزمان مسلماً

فالشاعر يعبر عن شكواه من زمن عصيب لا يحقق أماله، فقد جاب الآفاق، ولكن المصائب نالت منه، وكان يائس الزمان ويصالحه، ولكنه أدرك أنه لا أمان للزمان، فاقسم أن يستعده له، وهو يسوق هذه المأني في لغة شعرية قوامها الصورة، فالمصائب كآثار محاربة، والزمان محارب صنديق لا يد من منزلته.

وفي الشعر الحديث يمكن أن نجد شيئاً من هذا القبيل، ففي القصيدة التالية للشاعرة ملك عبد الميزيز نجد التعبير بلفة عادية مباشرة لا مسورة فيها ولا خيال، حيث تقول في قصيدة عنوانها: "شيء ما":

ويريطني إليك ..إليك شيء ما
عجيب في تداعيه

لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك؟
والقصبت الشنخ من السندوب السود
والفجوات؟

وكشفت الفروح النافرات ومورة السوءات؟
وقلت: «إليك...هانا...هانا...هاناظري...
ارتاح إن أعزى امامك هاناظري جرحي (٩
ورغم الجرح والألام تدانيتها

ولو في لحظة عبرت
ريسات الضنك وحده بيننا أضطى كنوز
أمومي

والطبعة السمحاء والغفران
وددت لو احتضنت جراحك الشوهاة

لو رطبتها داويتها بالفهم بالتحنان ..
ولكن ظل غل الخوف في صدرك

وظل هناك ركن في غفائي القلب تخفيه
لداريه ..وخشي لو وضعت يدي عليه

عرضته للثور صارحته
وعاد الزيف يلقى ظله بشعاً.

بغير ضرورة عرضت
وراسب عاده رسخت

فباعد بيننا ألقى ظلال الموت والهجران
ويذلت الكنوز الثرة المصطاة في صدري

بيتر مرة في القلب.
ولكنني وقد أرخى الزمان حباله ..سكنت

مواصفه المبرية وارثي الهي
أضل أراك يريطيني إليك ..إليك شيء ما

عجيب في تداعيه
لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك

والقصبت الشنخ من السندوب السود
والفجوات.

فالقصيدية تتمتع على لغة واضحة
مباشرة، صورها قليلة جداً، ومألوفة، ولا

جديد فيها، ولا رمز فيها ولا تمديد ولا
غموض، بل هي أقرب إلى التثنية، والذي

أكسبها الشعرية هو رقة مآثباتها، والحركة
النفسية التي تتضمنها، والخصوصية

الأنثوية التي تشف عنها، وما فيها من
تماسك ووحدة قائمة على أسلوب القص،

فالقصيدية تتحدث فيها المرأة عن [عجايبها]
برجل صارحها ذات مرة فتعلق به ومنحته

عواطفها، ولكن الرجل نفسه ظل ينفي
شيئاً ما، بسبب عادات اجتماعية، فنضبت

منه، وحده شيء من البعد بينهما، ولكن
الزمن مر، وهذا غضب المرأة، فباتت إليه،
وتكررت أنه كان قد صارحها ذات مرة.

وللشاعرة نفسها قصيدة أخرى حاظفة





صمد القصيدة

تفرقتْ خلواتنا، وانكثأت
على السلالم القديمة
ثم فزلنا للطريق واجميين
لما دخلنا في موابك البشر
السرعين الخطو نحو الغبر والمؤونة
السرعين الخطو نحو الموت
في جبهة الطريق، انفلتتْ ذراعها
في نفسه، تباست، فزقنا مستعجل بشد
حظله
في آخر الطريق نقت - ما استطعت - لو
رأيتْ مألوف ميثيها
وحين شارفتنا ذرى الميدان، غمغتْ بدون
صوت
كانها تسألني... من أنت؟

بالصور والرمز وهي بعيدة الإحساس،
عنوانها "انتظار"، وفيها تقول:
جزيرة منزلة
ترقب في الليالي الناجية
بصيص نور من سفينة مرتجلة
لعلها تحط، صهبا العتي في لرمال
على الشواطئ المنزلية
وتحمل الألفة والمأونة.
جزيرة منزلة
قاحلة مرتجلة
تريد أن تسمع هشفة الأطياف
على ربي الأشجار
وأن تدرى الأعشاش في احضانها
مشتبكة

تدبُّ الألفا بالحب بالأشعار
جزيرة منزلة
مشوقة مبتهلة
تريد أن تحضن هذا المدى الجوار
أن تعبر البحار
إلى الشواطئ المبتلة
وترتقي في حضنها مشتعلة
بالوجد والانتظار.

فالقصيدية تقوم على الرمز، ولا تخلو
من غموض شفيف، وهي ذات حركات
ثلاث، تقوم على التحول، فالجزيرة
المنزلة تروج أن تمر بها سفينة، ثم هي
تروج أن ترى الأطياف تملأ فضاءها، ثم
هي تروج أن ترتقي في الشاطئ لتلتحم
بالأرض، ويمكن أن تكون هذه الجزيرة
تعبيرا عن الضجر من العزلة والرغبة
في الاتصال بالآخرين بالمعنى العام،
ويمكن أن تكون تعبيراً عن شوق المرأة إلى
الرجل والأسرة والبيت والأولاد والاتصاف
بنصفها الآخر، والمودة إلى الرجل الذي
خلقت من ضلعه، كالجزيرة التي فصلت
تثير الخيال، وتفتح متعة فنية من خلال
أن تكون تعبيراً عن حب للإنسان والحياة،
وتظل القصيدة قابلة لتأويلات عدة، وهي
تثير الخيال، وتفتح متعة فنية من خلال
وجدانها وتماسكها وما فيها من تطور ونمو
بالإضافة إلى الغموض.

وما يمتاز به الشعر الحديث هو وحدة
الموضوع ووحدة القصيدة وتماسك
عناصرها، بل إنه لا يمكن فهمها إلا من
خلال النظر إليها نظرة كلية شاملة، وغالباً
ما يكون الغرض والهدف في ختام القصيدة،
فيكون مفتاح القصيدة في الختام لا في
المفتاح أو المطلع على نحو ما هو سائد
في معظم الشعر القديم، ومن أمثلة
ذلك قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور
عنوانها "أغنية من فينا"، وفيها يقول:
كانت تدام في سريري، والضياع
منسكب كانه وشاح

من رأسها لردفها
والطيرة من منظر الحريف
ترقد في ظلال جفنها
والنفس المستعجل الحفيف
يشوق في حلمتها
وقفت قريباً، أحسها، وألفها، اشمها
النَّضْضُ نَبْضُ ونسي
والروح صوفي، سلب الين
أقول، يا فلسفي، إله الله عطشي حين بل
غريتك
جاملة فقولتك
تاهتْ فمدَّ خيط جملة يضيء لك
يا جسمها الأبيض قل، ألت صوت؟
فقد تحاورنا كثيراً في الماء
يا جسمها الأبيض قل، ألت خضرة منوثة؟
يا كم تجولت سعيداً في حبالك
يا جسمها الأبيض قل، ألت خضرة؟
فقد هللت من حواف ترمرق
سقايتني من الدماء والحباب والزئذ
يا جسمها الأبيض مثل خاطر الملائكة
تبارك الله الذي قد أبدعك
وأحمد الله الذي ذات مساءً
على عفوني وضمك
لما رأينا الشمس في مفارق الطريق
مدتْ ذراعها الجميلتين
مدتْ ذراعها المخيفتين
ونقرتْ أصابع المدينة المنيرة
على زجاج عشنا، كأنها تدفنتنا
نذهب، أين؟
تضايكت أكفنا، واعتنقتْ
أصابع اليدين
تماثقت شفاهنا، واقتربتْ
في قبلة بليّة منومة

وقد تبدو القصيدة حتى قبل النهاية
مجرد قصيدة في الغزل الفاحش، ولكن
ختام القصيدة يكشف عن أنها تعبير عن
وضع المرأة في المجتمع الأوروبي، وتصور
للحالة المعقدة بين الرجل والمرأة في
مجتمع تطلى عليه المادة، وتكون العلاقة
المتينة بين الرجل والمرأة مجرد علاقة
تفمية مؤقتة عابرة، حتى إن المرأة في
نهاية اللقاء لا تترقب الرجل الذي أمضت
الليل معه، فتكره، وتنتكر له، وهو نفسه
لا يكاد يعرف كون عتيها، لأن علاقته
بها كانت عابرة، ولم تبق على لقاء الميرون
حيث فيها مستودع الحب ومستقر،
والذي فرق بينهما ما طغيان المادة والنفع
وغيبا المعنى والروح والقيمة، ويؤكد
دلالة القصيدة على واقع المرأة في الغرب
ذلك المعري الفاضح في القسم الأول من
القصيدة والكشف عن الجسد الأبيض
والإحراج على العلاقة مع الجسد، كما
يؤكد أيضاً عنوان القصيدة، وهو: "أغنية
من فينا"، ولذلك تعد القصيدة تعبيراً عن
رؤية موضوعية للحضارة الأوروبية، وليست
تعبيراً عن تجربة ذاتية شخصية، كما قد
يتوهم القارئ العادي.

والقصيدة تمتاز بأسلوب القص، وهو ما
منح القصيدة وحدتها وتماسكها، كما تمتاز
بالوصف المدهش للجسد، والصور الجديدة،
والاعتبير عن تناقضات المدينة، فالشمس تمد
ذراعها الجميلتين المخيفتين، وجموع البشر
تحت الخطى نحو الخبز والمؤونة وهي في
الوقت نفسه تخذ الخطا نحو الموت لأنها لا
تعرف سوى المادة ومتطلبات الجسد، وليس
بالخير وحده يحيى الإنسان، وتلك الأوجع
البشرية لا تلك تطلمات سامية أو ألقافاً من
الفن والروح والمعنى، بسبب انتماسها في
متطلبات العيش اليومي، وهي التي قضت
على مفهوم الحب، ويلاحظ في القصيدة
غياب الزمور والروود، وهي من علامات
الحب والتواصل بين المحبين. والقصيدة
تتجاوز مفهوم الغزل لتعبر عن موقف من
العالم والحضارة الغربية، وبذلك تنمو



وهي مبنية على البحر المنسرح، وهو من الجور العربية القليلة الاستخدام، مما يدل على ندرة هذا الموقف في الحياة، وثابتة الحياة إليه.

ولعل في القصيدة السابقة ما يؤكد أن المحاولة لا تتقل بالوزن أو القافية، مثلما ظن بعض الشعراء أو بعض المقلين أو بعض النقاد، كما لا يتعلق الأمر بصعوبة الوزن أو غيابه، ولا يتعلق بقصيدة البحر أو قصيدة النغمة، ومن المؤسف أن الأمر تحول عند كثير إلى هذا الأمر، وشدا مشكلة المشكلات، وما هو كذلك، إنما هو انحراف عن القضية، ونشويه لها، إن كثيراً من شعر النغمة أو من قصيدة النثر لا يحقق مفهوم الحداثة، ولا يحقق مفهوم شعر النغمة ولا مفهوم قصيدة النثر.

في بداية هذا الفصل كان السؤال: كيف نقرأ قصيدة؟ وسبق القول: هذا هو السؤال الذي يفشل أن يطرح أولاً، ولن يكون السؤال: كيف نقرأ الشعر؟ ولن يكون: كيف نقرأ القصيدة، لأن الشعر على أنماط وأنواع ومذاهب واتجاهات وطرق مختلفة متنوعة، ولأن القصيدة على أنواع وأشكال وأبنية أكثر تنوعاً وأشد اختلافاً، ولذلك فإن قصيدة من قصيدة تختلف، وإن شعراً من شعر يختلف، وبداية لا بد أن يكون السؤال: كيف نقرأ قصيدة، لأن لكل قصيدة ذاتها وخصوصيتها، ولعل أول خطوة في قراءة القصيدة هو إدراك اختلافها عن غيرها من القصائد، وربما كان من الخطوات الأخيرة مقارنتها بنهرها، لرؤية مدى التميز والاختلاف.

والإقرار بالنقاط السابقة أن تم يقتضي الإقرار بحق الاختلاف، أي أن يكون هذا الشاعر مختلفاً عن ذلك، وأن يكون شعر هذا المصنف مختلفاً عن ذلك، وعلى الرغم من منطقية هذا الحجاج والنقاش، فإنك تجد القارئ بعد هذا كله يريد للشعر الحديث أن يكون كالشعر القديم، ولأن دل هذا على شيء فإنه يدل على عقل سكوتي يرفض الحراك، يراه من حوله في كل شيء، وقد يقدره في أنماط الحياة كلها، في المأكول والمشرب والملبس والسيارة والهاتف الجوال وهي الحاسوب والثابت والحصول والبريد الإلكتروني والطلاوة والصراويل ومعاملات القلب الفصح، وغير ذلك من أشكال الحياة، بل يقدر في القصص والرواية والمسرح ويتقبله ويجب به، ثم بعد ذلك كله يرفضه في الشعر. المشكلة ليست في الشعر الحديث ولا في الشعر القديم، المشكلة في المتلقي الذي لا يتعامل مع الشعر القديم التعامل الصحيح، ولا يتعامل مع الشعر الحديث الصحيح، لا يقرأ هذا ولا ذلك، والمقصود بالقرارة النقدية المنتجة التجدة.

كتاب وأكاديمي من سوريا

الزغم من إسدال الستائر فإنه يرى عينها الفهروزيين دالة على الحب وعلى خطاب أعماق المرأة، والنوص في داخلها من خلال عينها، ثم يمضي إلى العمل مع الجموع الزاحفة المشنونة بمشغلات العيش، ولكنه لا يفقد المرأة ولا ينساها، بل يرجع إليها في آخر النهار ليحيط طرفيها مثلما يقبل المرأة طرفي لوب أمه أو طرفي ثوب خيم، وفي هذا دالة على تقدير المرأة، بل تقديرها، فهي الخلاص. إن القصيدة تعبير عن رؤية شريفة، وتدل على عفة وحشمة وخجل، وتؤكد الرؤية الريفية للحياة، وهي رؤية رومنتيكية، لا تخلو من مثالية، وإلى مثل هذه الرؤية يحتاج العالم الذي حول المرأة إلى سلمة وجعلها صورة غلاف ووسيلة لترويج بضاعة، بل جعل منها بضاعة في كثير من الحالات، وشغلها بصنع شعرها وتغيير لون عينها وجعل جل اهتمامها ينصب على أزيائها وجسمها ومشكلات الغذاء والنعافة، وهو يزعم أنه يدعو إلى تحريرها، وهكذا يجعل الشاعر المرأة جزءاً من المالم كما يجعلها طريقاً للخلاص من زنت المالم بالانتماء بها حياً والعيش مما يهدأ من تعقيدات المدينة، وقوام القصيدة المعقوبة والبراعة،

إلى قرية لم يطأها البشر
تضن علينا، ولا النجف جف
من اللورد باخته، والنصف
وغربتنا المرأ المنتظر
وفرشته من خربير الشام
ومضحت كغفك بالعنبر
وغيمت من الذهب الأصفر
توحيان في وجهك المستهام
أفق، غمر النور وجه الوجود
زحاما من الأرض حتى السماء
لمرعة البله والأغبياء
وكوخ نظيف، وثوب جديد
ولم تفتقر في الزحام البليد
لأنك انت رجالي الوحيد

الشاعر يدعو المرأة
إلى العيش في قرية
بعيدة عن المدينة
حيث البراعة والنقاء
والحب وحيث العيش
على عطاء الطبيعة
لا عطاء المدينة

المرأة في القصيدة جزءاً من العالم، وجزءاً من مشكلات الحياة والجميع والحضارة، وبذلك تحمل القصيدة رؤية كلية، وتتجاوز مفهوم الحب والفزل إلى التعبير عن موقف حضاري.

وهنا يمكن الكلام على البعد الموضوعي، وهو أن الشاعر لا يغير من ذاته الشخصية التاريخية، وإنما يغير من ذات فنية، وهو لا يورث سيرته، ولا يكتب عن نفسه، وإنما يضع بين ذاته وموضوعه مسافة، ويواجه بموضوعية فنية، ليعبر من خلاله عن حالة وموضوع لقضية، وهذه إحدى سمات الشعر الحديث، الذي يسمى غالباً إلى التعبير عن حالة وموقف كلي أكثر مما يغير مباشرة عن ذات الشاعر.

ولما قصيدة أخرى للشاعر نفسه، تحمل مثل تلك الرؤية الشاملة، وفيها توضع المرأة أيضاً في قلب تلك الرؤية، لتندرج جزءاً من الحياة نفسها، وليست مجرد وعاء للذات أو موضوعاً للفزل، وفي القصيدة غناء للمبراة والحب والحياة الريفية وعودة إلى النقاء والحب، وهي أيضاً تعبير عن قضية وموقف، وليست تعبيراً مباشراً عن الشاعر، يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "سونا":

ولا تشغلي لنا ذاهبين
نسحبا على بقايا، لا الحياة
ونصنع كوخاً حواله تل
ويا فنتني، سامي رجعتي
وكان سربك من صندل
وطوقت جديك بالياسمين
وتوبك خيط من المولدين
وتزجي الستار وفيروزان
وايقظني صاحبي (يافلان)
ودوى القطار وماج الطروق
يساقون والموت في مرصد
أجل الزهيف، وظل وريف
وهي العصر فشلت يا فنتني
وقبئت توبك يا فنتني

فالشاعر يدمو المرأة إلى العيش في قرية بعيدة عن المدينة حيث البراعة والنقاء والحب وحيث العيش على عطاء الطبيعة لا عطاء المدينة، ويدعوها إلى تشغل بتلك الموارض، وهو يقدم لها الحب والورد والأزهار، تعبيراً عن الحب، كما يقدم لها ثياب الحرير دالة على جمالها الفاتن الذي لا يصبر به، ولا يصفه، إنما يكتي عنه، كما إنه لا يبرها أمام القارئ ولا يذكر جسمها ولا يذكر مفاتها، بل يسدل الستائر، دالة على الخشوع والحياء والحشمة، وعلى



سوق غنم

د. محمد مصطفى

تراثنا بات في حكم المهيد بالانقراض. والأسرع انقراضا هي للوروثات الثقافية التي هي اليوم جزء من ذاكرة الناس. وهذه الذاكرة تحتاج لمن يوثقها ويحفظها ويضع لها برنامجا وطنيا للتوثيق.

ثمة اتفاقيات وقعت عليها وزارة الثقافة مع اليونسكو. وهذه الاتفاقيات تحتاج إلى تفعيل ومباشرة سريعة في العمل. وهناك مراكز ثقافية تحتاج لمن يعيد الروح إليها لتنهض مسؤوليتها أخلاقية تجاه مشروع الثقافة الأردني. لا تحصى الثقافة هكذا بدون تذكّر ولا تفقد لذاكرة الناس. ولا يمكن لنا أن نرسم خطوط التاريخ بدون التعامل مع فن التوثيق الشفهي ورصد الأشخاص الذين يحملون في وعيهم وذاكرتهم صور الماضي.

وهناك الكثير من الأمثلة. ومنها ذاكرة الناس أواخر العهد العثماني. وهي موحودة لدى فئير قليل من معشري الأردن. وتناقلوها مع أبنائهم. ولو رصد هؤلاء الأشخاص فسندهم لا يزيدون عن عشرين معمراً. هؤلاء يجب اللحاق بهم لتوثيق ذاكرتهم عن "هبة الكرك". وهناك جيل آخر من الذين شهدوا بناء الدولة الأردنية. في عصر الإمارة. وهناك الكثير من الأمثلة التي تحتاج لجهود خالصة لوجه الثقافة والوطن لتوثق.

ثمة حالة أشبه بالبيات والاستغراق في النوم. وثمة عادات وطقوس وقصص وخرافات وأساطير ما زالت حاضرة في قرانا وهذه تحتاج إلى توثيق علمي دقيق. وهناك الاماط والأنساق والتقاليد والأعراف. والأهم أوجه النشاط العام من جارة وحرف وصناعة. ومثال ذلك توثيق الحرف اليدوية والمنتجات، والعاملين في جوانب الحياة المختلفة.

تصعد الثقافة ويرتفع نصيبها حين يكون هناك وعي بها. والذاكرة هي الجزء الأكثر أهمية في بنية النظام الثقافي. يجب التذكير هنا أن كثيراً من الأام الحية جمعت أساطيرها. وبعض منها قام منذ وقت قريب بتوثيق كتابات أبناء المدن على الجدران. وبعضها رصد مراع أغنامها وأسواق الغنم فيها وبيادر القمح. وبعضها رصد مواطن التجار وأماكن جمعهم السنوية وتتبع خطوط التجارة.

نحن نسأل ما الطريق الأمثل للوصول إلى توثيق علمي منهج قادر على إعادة الروح لذاكرة الأفراد عبر التواصل مع الماضي. لا حل إلا بزيادة الاهتمام بثقافة التاريخ الشفهي وقبولها إلى مشاريع عمل في الجامعات والمؤسسات الثقافية المعنية بحفظ تراث الوطن. ولا حل بدون قول جذري في النظرة إلى التاريخ والوثيقة ولا حل إلا بالتناقص الخلاق حول ترسيمات التاريخ الحي في نفوس الناس.

بعض الأشقاء العرب مجحوا في توثيق التاريخ الشفهي ومن ذلك التجربة السعودية والتجربة الليبية والتجربة الفلسطينية. وهي أمثلة واضحة. وقد كان هناك جهود في الأردن لكن لا اعرف أين ذهبت وهل هناك نية لتحويلها لمشروع مؤسسي أم لا؟ هناك جهود سابقة في الأردن. لكنها تحتاج لتراكم ليحول إلى مؤسسات.

النصوص الثلاثة يشمر هي النهاية أن الكاتب لم يأخذ في سرد ينطوي على نصيب وافر من الامتداد والتوتر والصراع والتشابك وغيرها من السمات التي ألفها القارئ في بلاغة الروايات؛ فإن ذلك لا يعني أن هذه النصوص انحصرت عن الجنس الروائي، بقدر ما يمكن القول إن صاحبها سعى إلى الإبداع داخل هذا الجنس بما يتناسب رؤيته الجمالية والاجتماعية التي نصبو إلى الكشف عنها في هذا المقال.

لقد عمد الكاتب إلى تشكيل نصوصه على نحو يوحي للقارئ بأن ما يقصه عليه السارد من وقائع وأحاسيس أمور حدثت له بالفعل في رحلاته الثلاث؛ أي إنه اعتمد في تشكيله لبلاغة التخيل الروائي بلاغات سردية أخرى من قبيل السيرة أو المذكرات مما يفسر هذه البلاغة المخصوصة التي أقدم عليها لإنجاز نصوصه الروائية التي تتراجع فيها ضرورات السرد التخيلي ومقتضياته المروعة.

وربما كان تصنفه لها في إطار الرواية القصيرة علامة أراد بها الكاتب الإشارة إلى هذه الحرية الإبداعية التي اتسمت بها كتابته الروائية. غير أن صفة القصر هنا لا تتنافى مع روح بلاغة السرد الروائي. ومع ذلك، ينبغي الإقرار بأن هذه الروايات الثلاث تحتفظ بسمات بلاغية الجنس الروائي، تجلت في حرص الكاتب على توفيره للحبكة أو الموقف السردى المتوتر، على الرغم من أن هذا الصنف من الروايات الذي يركز على الذات أو المكان أو يصرح بمضمونه لا يعد بدرجة عالية من الصراع الدرامي والتوتر الحاد الذي يمكن أن يشد أنفاس القارئ.

إن الكاتب الذي يقرر الكتابة عن مغامرة ما قبل قيامه بها يكون قد غامر بالفعل بمقول السارد بعد نهاية رواية مغامرة رشيد؛ ومع أن مشروعه هذا النص قد بدأ عند قرار اختيار رشيد للرحلة، فإنني لم أكن أعرف كيف

سرد الحياة وحياة السرد في روايات سيد البحراوي القصيرة

الدكتور محمد شباك

بعبارة "هضاب وديان" (١) أصدر سيد البحراوي تجربته الروائية الثانية بعد روايته الأولى "ليل مدرود". غير أنه في هذه المرة لم يكتب رواية واحدة، بل ثلاث روايات قصيرة (هضاب وديان، رحلة الكروان، مغامرة رشيد) ضمها عنوان واحد هو عنوان الرواية الأولى في الكتاب، وكأننا بإزاء مجموعة قصصية، بحيث يمكن وصف هذه التجربة التأليفية بأنها مجموعة روائية، ما دامت النصوص الثلاثة تتلاقى في الرؤية والأسلوب أو تصدر عن تجربة أدبية وإنسانية واحدة.

هضاب وديان

ثلاث روايات قصيرة

سيد البحراوي

ولعل هذا الاختيار التأليفي أن يفرض نمطا من القراءة الكلية تمتد إلى تمثل نصوص الكتاب على نحو يحدد تشكيل التجربة الموحدة؛ أي الإجابة عن سؤال ضروري: ما هي طبيعة البلاغة التي اعتمدها الكاتب في تكوين هذه النصوص الروائية؟

السردية بين خطاب الغامرة ومغامرة الخطاب.

لا شك أن أحد سبل قراءة الأعمال الأدبية هو وضعها في سياقها النوعي لأجل فهمها وربما تأويلها أيضا. وإذا كان قارئ هذه

ما الذي جعل السارد في روايته "هضاب ووديان" و"مغامرة رشيد" يسند وقوع الحدثين البارزين فيهما (اللقاء الجنسي بين السارد وهادي الفتاة الجزائرية في الرواية الأولى وبين إيفون السويسرية في الرواية الأخرى) تارة إلى خطاب الحلم وتارة إلى خطاب الكتابة؟

الإجابة الواضحة عن هذا السؤال، هي أن السارد يصور واقعا عربيا محافظا (في الشرق والغرب) تزداد فيه القيود على الحرية الفردية؛ فيبدو أخلاقية واجتماعية تخنق الحياة وتوقف مجراها المتدفق. فالسارد في الرواية الأولى يشجع بواسطته الحلم رغبتة الجنسية المكبوتة بترغية طوبعية اصطنعت بلنح في مجتمع مدينة قسنطينة الجزائرية وفي رواية "مغامرة رشيد" يضطر السارد إلى التخييل السردى لتعويض حرمانه من علاقة حب بدأت بينه وبين امرأة سويسرية في مدينة رشيد المسيحية، وذلك أيضا بسبب قيود الرقابة والمحافظة المفروضة عليهما.

لا شك أن الكاتب أراد أن يوصل هذا المضمون الواضح بواسطة شكل جمالي غير مألوف: أعني الإنفال في الإيham بواقعية السرد وتطابق النص السردى والواقع القائم وكسر توقع القارئ الذي رسخت لديه نصوص الذخيرة الروائية سيناريو سهولة اللقاء الجنسي بين الرجل والمرأة. حيث عمد الكاتب إلى خرق هذا السيناريو المألوف أو المخفية منه بواسطة خلق سيناريو جديد يكشف للقارئ أن اللقاء الجنسي ممنوع على مستوى الحكاية الفعلية وإن لم يكن كذلك بالنسبة إلى الخطاب السردى لهذه الحكاية.

هذا التناقض بين الحكاية (القصة كما حدثت) والخطاب (القصة كما رويت) قامت الوطائف بتدريته لتتقن بعض الوظائف: فهو يلفت نظر القارئ إلى أزمة الحرية في حياة الإنسان العربي، على نحو ما يومئ أيضا إلى أن هذه الأزمة إن نجحت في شل حريته الفعلية وإيقاف مغامراته وبعثه عن السعادة، فإنها من جهة أخرى لا يمكن أن تنزغ منه الحلم أو الخيال أو الكتابة؛ فهذه وظائف وطاقت إنسانية

لا تكتفي هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المحاصرة في الواقع، بل تصور أيضاً أزمة السرد في واقع مليء بالوانع

هذا النحو عمد الكاتب إلى تكوين بلاغة تعتمد سمة المغامرة لأجل خلق حدث يستطيع بواسطته أن يصوغ سرديا أزمتا الشخصية وهو اجساها هذا هو عمود بلاغة الرواية في هذا العمل: أي خلق حدث لتصوير شخصية مأزومة والكشف عن الحالة التي تعيشها وعن سماتها الشخصية وسلوكها في الواقع. الراهن غير أن النصوص الثلاثة التي تعتمد هذه الخطة البلاغية البسيطة في الظاهر تحمل معنى آخر تسمى إلى تصويره وهو أزمة الحياة التي تترد بأزمة السرد نفسه.

لا تكتفي إذن هذه النصوص بتصوير أزمة الشخصية المحاصرة في الواقع، بل تصور أيضا أزمة السرد في واقع مليء بالوانع. فالسارد المقل بالأزمات والعلل؛ بعضها ملن في النصوص وبعضها الآخر متروك للاستنتاج، يبعث عن شكل أدبي لصياغة أزمتة، أو بتعبير آخر، يبعث عن حدث يخرج من رحلات روتينية لا تحمل عناصر جذب له أو للقارئ غير أن هذا الشكل أو الحدث لا يتحققان في الواقع الفعلي؛ أي في مستوى الرحلة باعتبارها فعلا (استثني هنا رواية رحلة الكروان التي ساعد إليها بعد قليل). وتحققهما هو الخطاب أو الرواية دون الرحلة الفعلية، هو السمة البلاغية التي راهن عليها الكاتب لتوصيل أزمة الحقيقة بقصد لجأ السارد إلى خلق الحدث بواسطة الحلم في الرواية الأولى، وإلى "فضح السر" - بعد نهاية الرواية الثالثة - والاعتراف بأن الحدث المحكي لم يجر في واقع الرحلة بل أضافه من وحي خياله.

سينواصل ويكتمل... كان مجرد مغامرة، أعطتها هواجسي الداخلية، وأزمتي مع زوجتي، ومع حياتي واختياراتي السدأة، لكن السماعات الثقيلة التي التقيت فيها بآيڤون والشواطئ المحسود التي تم خلاهما، هما اللذان أعطياها اللحم، التي جعلتني أستطيع مواصلة الرحلة في رشيد حتى نهايتها وأستطيع إكمال النص. (٢٠)

هذا إقرار من السارد بأن طبيعة البلاغة التي اختارها في صياغة نصه السردى تعتمد خطاب السيرة والمذكرات؛ أي إنه يقول في نسج نصه على ما تزوده به مغامراته ورحلاته الفعلية وكان لا مجال للتخييل في صياغة النصوص الروائية. وهنا لا شك يثار سؤال بدهي، لماذا يوهنا السارد بالأهمية الحاسمة للواقع الحقيقية في كتابة النص؟ ولماذا هذا الارتباط العلي بين الكتابة وبين ما يجري في الواقع الحقيقي؟

إن أول أغراض السارد وأهمها في اختياره المعتمد على الإيهام بحقيقة ما يروى هو إيقاع التصديق بالواقع المجسد في النص ولفت نظر القارئ إلى أزمة الكاتب الذي اختار أن يعتمد الواقع لتصوير مغامراته الماطفية والجنسية؛ فهذا الكاتب قد لا يمدد الواقع بمثل هذه المغامرات، ومن ثم فإن نصه قد يفقد أسباب وجوده ولكي يتحقق النص ينبغي أن يولد الكاتب بالخيال أو الحلم. وفي الحالة الوحيدة التي اعتمد فيها السارد الواقع في تشكيل نصه السردى لم تكن مغامرته مرغوبا فيها فقد أكرهه هذا الواقع عليها ولم يوجه الأمر إلى تدبر أو تخيل لإكمال النص؛ فمغامرة الواقع هي النص السردى ذاته. على هذا النحو لم يعد الواقع يفرض سوى القبح والشر، أما الجمال فحجاله الحلم والخيال.

تحكي الروايات الثلاث مغامرات السارد أو حالته أو خروجه من بيته ومدينته؛ وفي هذا الخروج يتحقق السرد تارة بسبب هساد الواقع (رواية رحلة الكروان) وتارة أخرى بواسطة الحلم (رواية هضاب ووديان) أو التخييل (مغامرة رشيد) حيث يتحول هذا الواقع نفسه إلى عائق من عوائق السرد والمغامرة وتوقف الحياة، على



"في زمن مضى، حينما كنت أمر بمواقف مثل هذه، كنت أعيش حالة من القنصاة لا توصف، الآن لأنني أستطيع الكتابة، أشعر بنوع من السعادة والرضى عن نفسي، لأنني قادر على المصارحة وعلى أن أعرف نفسي أفضل مما كنت قبل ذلك، هذه تجاربي في الحياة، جميل أن نعيشها وأن نستمتع بها، وألا ندعها تقسد علينا الحياة، بل نغلبها إذا أمكن". (٤)

وبالكتابة أيضا استطاع السارد أن يجسد المغامرة الجنسية التي لم يجد بها الواقع المحافظ والتامع، وأن يخلق بساطتها الحياة والسعادة والتواصل، فلعلنا لا تكون الأداة الوحيدة التي يملكها المثقف العربي في الوضع الراهن للاحتجاج والمقاومة والرفض.

بلاغة الصور الفنية.

في رواية "مضارب وديان" ورواية "مغامرة رشيد" تهمين-في مستوى الخطاب السردي- الصور الجنسية المضمومة التي تكشف عن رغبة السارد (أو الساردين) المكبوتة، وقد سبق القول إن بلاغة الروايتين قامت على إبراز (٥) التماثل بين المغامرة في الحكاية الأصلية والمغامرة في الخطاب السردي؛ فالتوجه الذي أسبغه الكاتب على اللقاءات الجنسية في النص يمكن تسميته رواثيا بأنه سمة من سمات صور الحلم والتخييل؛ فقد صيغت الصور الجنسية في سياق الخطاب السردي ولم تحدث في الواقع الحقيقي، ولأجل هذا حملت دلالات الانطلاق والحرية والاندفاع كما أن الساردين شخصيتان ثمانيان ضروبا من الملل والأزمات الذاتية والموضوعية؛ وفي بحثهما عن الحب (أو الجنس لا فرق بينهما هنا) باعتبارهما نوعا من الرغبة في الحياة والتواصل والتحرر والسعادة يصطلمان بليبيولوجية قائمة ضاعت عنهما وبلغت بأزمتهما الذروة التي دفعتهما إلى التماسي بالرغبة المكبوتة بواسطة الحلم أو الكتابة لحل الفراغ وسد النقص في الواقع والاحتجاج على الإيديولوجية المهيمنة في واقع المدينة التي تفرس قيودا على الحرية باسم الدين أو الإرهاب أو غيرهما،

ووظائفها في عالم تضيق فيه الحريات وتزداد أشكال القهر وتنوع. فالكثابة تستطيع أن تقاوم سواء بتصوير ما يجري في الواقع أو تصوير ما يمكن أو يحتمل أن يجري، ما دامت الكتابة (أو الخطاب) تشكل أداة للسيطرة على التجارب التي يمر بها الإنسان. فقد تمكن السارد بإنشاء خطاب "رحلة الكروان" الروائي من السيطرة على تجربة القهر التي مر بها عندما وجهت إليه تهمة (٦) إلحاق الأذى بالآخرين (أمة وأخته) وذلك عندما وقعت له حادثة سيارة في الطريق إلى الكروان نجمت عنها إصابات طفيفة، حيث سبحت منه رخص السيارة مما أجبره على مواجهة سلسلة من الإجراءات الإدارية الفاسدة لتخلص من الورطة الحقيقية التي حرمته من الاستمتاع بالرحلة التي قام بها برفقة أفراد عائلته بعد سنوات من الوحشة؛ يقول في نهاية الرواية وبعد انتهاء المحنة: "وقد محمود السيارة ببطء حتى 'الكروان'. وقد انتهى- بداخلي- كل ما كان قد تبقى لدي من شعور بالسعادة" (٧).

لكن السارد الذي انتهت رحلته هذه النهاية غير السعيدة سببت هذه السعادة في الكتابة، حتى ولو كانت كتابة من الصنف الذي يكتفي بسر ما جرى، فقد يكتشف السارد فيها سيكته ذاته ويصبح-في هذه الحال- انتقال الحكاية من الفعل إلى الخطاب مناسبة للتأمل والفهم يقول السارد في رواية "مضارب وديان" بعد شموه بالمعجز عن تناول وجبة المشاء بأصليها:

**السارد الذي
انتهت رحلته
هذه النهاية غير
السعيدة سببت
عن السعادة
في الكتابة**

تمكته من مراوغة القهر الأخلاقي والاجتماعي والسياسي على هذا النحو قاوم السارد كل أشكال اللغز التي لاحته في رحلته وهددت مغامراته ومن ثم خطابه السردي، حيث أطلع- على مستوى الحلم- في تنفيذ مغامراته الجنسية مع السارد في الفندق بالوقت، كما أطلع - على مستوى الكتابة- في إتمام علاقة الحب مع إيفون في مدينة رشيد المصرية.

غير أن هذا التماثل لم يحدث في الرواية الثانية "رحلة الكروان" التي تطابقت فيها الرحلة الفعلية مع خطابه السردي (وهو بالطبع مجرد تطابق افتراضي لا أصل له في الواقع حتى وإن قد كان حدث بالفعل)؛ حيث قام خطاب الرواية بتصوير القهر الذي تعرض له السارد من أجهزة الأمن المسؤولة عن حمايته دون أن يضطر الخطاب السردي إلى تجاوز الرحلة الفعلية (أو القصة كما حدثت) أو مراوغتها بالحلم أو الكتابة كما حدث في الروايتين الأخريين. لقد أوى الخطاب السردي التخييلي في هذا النص إلى الحكاية الفعلية مستملا لما جرى في الواقع هنا بينا أن وظيفة الخطاب اكتفت برواية الحكاية لأن السارد لم يملك القدرة على المغاومة عندما وجد نفسه يسبح في تيار القمصاد ويستسلم له طوعا أو كرها.

إن قراءة الروايات الثلاث مجتمعة تفرض على القارئ الانتباه إلى التحويلات التي صاغ بها الكاتب العلاقة بين الحكاية الفعلية والخطابي السردي المنجز؛ تلك التحويلات التي تكشف أن السارد (أو الكاتب) إما أن يذعن في خطابه إلى سلطة الواقع والحكاية الفعلية، أو أن ينشئ خطابا حائلا أو تزييليا في الخطاب الأول يكتفي السارد بالنقل والمحاكاة بينما يتجاوزهما السارد في الخطاب الثاني إلى خلق عالم وهمي مواز للعالم الواقعي، عالم خال من أشكال القهر الاجتماعي والقمع الأخلاقي، حتى وإن أوحى الخطاب السردي أنه لم يخل منها تماما بل أطلع في التحايل عليها ومراوغتها فقط.

لا شك أن هذا العمل الروائي بنصومه الثلاثة يؤثر سؤال الكتابة



١ مغامرة الحلم.

تجري أحداث رواية "مضارب ووديان" في مدينة قسطنطينية بالجنازات حيث يرصد السارد تقلباته داخل الفندق أو خارجه في فضاء المدينة ذات التاريخ العريق أو يرصد مشاعره واسترجاعاته وفي خلال ذلك كله يمتد الحدث الروائي ويتطور، وهو البحث عن "هاديا" أو الدافع الخاص الذي كان وراء زيارته العملية هذه المرة إلى هذه المدينة؛ يقول السارد: ليس الأمر مجرد شهوة، لها سحرها الخاص، لا تدري أين يكمن بالضبط، شمة أسطورة خبيرة تريد أن تعرف عليها، جئت لكي تترها، وليس تدري إلا م "ستصل" (٦).

وطوال النص الروائي تلحم أسطورة السراة بأسطورة المدينة، "يراودني هاجس -وأنا أنظر- أن هذه ستكون آخر زيارتي لقسطنطينية فيها أنا منذ المرة السابقة وأنا أحاول تملك أسطورتها. أمتلك بعض المفاتيح من المشاهدة والاستمتاع والقراءة، لكنني لم أستطع بعد، هاديا هي المفتاح الأهم، وإذا لم تتصل، خلن آتي بعد ذلك كما مهدتها من قبل (٧)، ويتجلى هذا الالتحام أو التداخل في نص صورة الحلم الجنسية، وهي صورة تداخل فيها جسد المرأة بجغرافية قسطنطينية، على نحو ما كثفت سماتها وأقع المدينة في تحولاتها الحديثة؛ المنع وكبت الرغبات وخوف وانكماش وإصرار على التحدي في الوقت نفسه.

في هذه الصورة الروائية يتحول جسد هاديا -بمنع الإخصاب الجنسي- إلى جسد أسطوري ينتصب لنداء وينتفضح ليخرج منها مارदान، جسد كأنه نبيذ وردي ممتلئ لا يرضو وأراده، سحق ومخيف، جسد يقتسمي كامل أنوثته وهو يتحرر من القيود ويلتحم بالجسد الآخر؛ لقد تنفخت هاديا من الملابس واحتاجت بعنف وصرخت وتاوهت وبغيت الأوضاع. أما السارد الذي قدمته الرواية منذ البداية مهووسا بالمرأة، يستشعر أقل تلامس بجسدها ولا يدع أدنى فرصة سانحة للاقتراب منها، فقد حملت صورته في الحلم كل سمات صورته الشخصية المرسومة في

في رواية "مغامرة رشيد" السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة

الرواية: الرغبة والأزمة والخوف والمنع والتحدي. على هذا النحو شكل الحلم صورة روائية تندمج في السياق الكلي للرواية.

ويجب التنبيه من جهة أخرى- على أن صورة الحلم المتحصرة لم تفصل عن الواقع المقيد الذي صدرت عنه: فالسارد المنطلق في دنيا الحلم والجماع لم يستطع أن يخفي أزمته التي تجلت في انكماشه وخوفه وعدم قدرته على الاستجابة الجنسية لولا الجهد الذي أبداه الطرف الآخر (المرأة) في إنقاذ فضولته وتجديد طاقته. كما أنه في الوقت نفسه تكمم دور القامع والكاتم لأنفاس العملية الجنسية مثلما مارسها المحيط الاجتماعي معه عندما حرمة من تحقيق التلاقي الجنسي الفعلي بالمرأة في عالم الواقع. هكذا انتقل الخوف من عالم الواقع إلى دنيا الحلم؛ وما هو السارد المتخوف والباحث عن اللذة يضطرب على جسد هاديا حتى لا يخرج صوتها من الباب وحتى لا تلتن نذتها.

هذا الوضع يوحي باللذة المتزعزعة؛ فالسارد ينتزع لذته الجنسية في الحلم تحت سلطان الخوف وسياسة التكميم، كما انتزع منامته من الواقع المعاكس بواسطة هذا الحلم نفسه ههل نملك- في هذه الحال- القول إن هذه الصورة الجنسية ليست في سنانها سوى صورة قسطنطينية كما وصفت في كتاب حول المدينة العتيقة حصل عليه السارد في إحدى جولاته بالمركز الثقافي بالمدينة؛ تقول الصورة:

"مدينة محصنة كمش الترس ومتدلية

كمنقود غيب مطل على نهر الرمال، وجهها فتاحة من قريميد... وينداه ريوآن من الحجر الصوان.. إن مدينتا قريبة من السماء والسماء لا تكون رزقاء إلا في قسطنطينة كما قال أديبها مالك حداد (٨).

تتجاوز هنا صفتان متعارضتان: (محصنة-قريبة من السماء) في مقابل (متدلية). كما تحيل العناصر المشبه بها إلى حقل الاشتباه والغواية (عنقود غيب-فتاحة-ريوآن)؛ ولكن هل يجوز الاقتراب من النقود أو من الفتاحة؟ وهل يمكن مطاولة السماء؟

إن القارئ المنورس ببلاغة الرواية يجد نفسه مجبراً على أن يتدبر العلاقات المحتملة بين هذه الصورة والسياسات التنصيص للرواية، وبشكل خاص علاقتها بالصورة الجنسية التي قمنا بتحليلها حتى يتمثل تلك الدلالة التخييلية التي رأسها الكاتب في روايته وأعني بها اللذة المحرمة أو للقسمة التي يتعذر الوصول إليها.

٢-مغامرة الكتابة.

في رواية "مغامرة رشيد" يقدم السارد جملة من الحوافز التي دفعته إلى السفر والخروج والمغامرة؛ فقد كان زواجه قسدياً ونفسياً، يعيش أزمة مع زوجته ومشاكل صحية، ويحتاج إلى الهدوء والتأمل والتواصل مع ذاته، فيحتاج إلى من يخرج به من سأمه ووحشته (٩)...

يمكن نعت هذا النص بأنه رواية الذات والمكان في الوقت نفسه كما عبر السارد بقوله: "أريد رشيد البشر الياباني، أريد التاريخ كما تركه نفسه فيها-مما سهل أريد أيضاً أن أرى نفسي كما ينبغي؟" (١٠)

تلتقي هذه الرواية بسابقتها في تصوير المكان بأبعاده التاريخية وتحولاته الاجتماعية والسياسية في الواقع الحاضر، وذلك من خلال سرد قصة سفر السارد إلى مدينة رشيد السياحية ولقائه بسائحة سويسرية استثمر الحاجة إليها دون أن يفطن في تحقيق حاجة لها في الواقع الفعلي، ولأنه قد كان قرر الكتابة عن رحلته من

الأولى والثالثة- لم يكن سوى خلة توحي منها الكاتب إظهار عقم الواقع وجوده وكبته للحرية والحياة ووقوفه ضد السرد نفسه الذي شاء أن ينطلق منه في تكوين حياته وإثبات وجوده. لقد أراد الكاتب أن يواجه الواقع في المدينة العربية بسؤال بسيط ولكنه غير مألوف في الأعمال الأدبية: ماذا لو اقتصر الكاتب المبدع على تمثيل ما يجري في واقعه حرقياً؟ أي ماذا لو لم يسمفه الخيال أو الحلم في تكميل هذا الواقع وتحويله إلى إبداعات سردية إنسانية هائلة؟

الجواب الذي تقترضه الرواية هو أنه واقع شبيح خال من الحب والحريّة والسماعة: واقع صوّرت هذه النصوص الثلاثة بصيغ جمالية تنوعت بين الحلم (هضاب ووديان) والمحاكاة (رحلة الكوران) والتخييل (منافرة رشيد). وإذا كان النص الأول والثالث قد قاما بتكميل الواقع والبحث عن بديل ممكن له ولو كان بالحلم أو التخييل، فإن النص الثاني أذعن له واستسلم لقبحه فجاءت الحكاية كما أرادها الواقع من دون تكميل أو تجميل ولكن ألهمت الكتابة الأدبية ذاتها - كيفما كانت صيغتها الجمالية- نوعاً من التحدي لهذا الواقع أو نوعاً من الاستيعاب للتجارب حتى تتمكن من السيطرة عليها؟

كاتب وأكاديمي من المغرب

هضاب ووديان

ثلاث روايات قصيرة
سيد المحراوي



فالسارد هنا مثله مثل السارد في رواية "هضاب ووديان" يحلمان بمدن لا تقف في وجه ازدهار الحياة وتتحول إلى فضاءات للتخويف والترهيب ووضع الحواجز بين البشر.

xxx

في هذا العمل الروائي بنصومه الثلاثة اعتمد الكاتب خطاباً سردياً يتقارع مع الخطاب السائد في جنس المذكرات أو السيرة أو الرحلة في إيhamه القارئ بصديق ما يروي وأكتفائه بتدوين ما يحدث له على سبيل الحقيقة. غير أن هذا الإيham - في الروايتين

قبل، فلم يكن بالإمكان أن يحرم سرده للرحلة من علاقة حب تلمس هذا السرد وتمتعه أسباب الحياة، على نحو ما تتشكّل الكتابة نفسها حياة السارد وتمتعها معنى؛ لأجل ذلك قرر اختلاط هذه العلاقة أو انزاعها من الواقع بواسطة التخييل، فهل نجح التخييل في خلق علاقة حب خالية من الموانع والمعوقات أم أنه مثل الحلم في رواية "هضاب ووديان" لم يكن مفارقاً للواقع بل كان امتداداً مكملًا له؟

عندما نتأمل صورة الحب التي نسجها خيال السارد بعد أن أنهاه الواقع المحافظ في المدينة، نجدنا -على الرغم من ذلك- جزءاً من هذا الواقع مهما احتجت على إيديولوجيته وتمردت على قيوده فالقائمات الجنسية بين السارد وإيفون تمت في سرية خوفاً من تريض المراقبين، وحتى عندما قررا مواصلة لقاءتهما في القاهرة لتدخل الإرباب وحال دون ذلك فهل يمكن أن ينفصل السارد في ممارسة التخييل عن حدود الواقع الذي يعيش فيه؟

يقول السارد ومهما القارئ بالإفصاح عن مضمون الرواية: كانت تحتاج وأنا أحتاج، وكلانا أحترم الآخر، واحتج، أو تحايل على قمع مورس ضدنا من البوليس والتاريخ والإرباب ورغم كل ذلك، ورغم كل ما فيها من قذارة ورفابة ومعاظلة نجحت رشيد في أن تحتوي حبنا". (١١)

هذا التصريح يخفي حقيقة أخرى كشفها السارد بعد نهاية الرواية وهي أن الاحتجاج القملي لم يحدث سوى بالكتابة أو التخييل السردية وليس بالفعل أو العمل، وأن مدينة رشيد لم تتجسّد في احتواء حب السارد وإيفون؛ حب مات في المهد لأن رشيد التي سمى إليها السارد ووصفها بالعشيّة، مدينة لا وجود لها سوى في قلوب أهلها الذين أحبههم: "هي ليست قائمة الآن. هي تحت التلة، وربما شمالاً في الطريق إلى شاطئ البحر المتوسط". (١٢).

وعلى الرغم من أن عشيقته رشيد لم تتجسّد في إخراجها من أزمتها المتعددة الوجود؛ فما زال يتطلع إلى اللقاء بإيفون في مدينة رشيد التي يعلم بها: مدينة التمدد الثقافي والتاريخ النضالي: مدينة تليد القمع ولا تخلقه.

الروايات

- ١- هضاب ووديان- ثلاث روايات قصيرة، طبع نشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٠٠، ٢٠٠٦.
- ٢- نفسه، ص ١٥٦.
- ٣- نفسه، ص ٧٤.
- ٤- نفسه، ص ١٦.
- ٥- أستخدم مفهوم التراز هنا باعتباره تقنية جمالية أو بلاغية بصرف النظر عن دلالات استعماله في إطار قصص ذات الأسلوبية الثبوتية.
- ٦- الرواية، ص ٩.
- ٧- نفسه، ص ١١.
- ٨- نفسه، ص ٢٠.
- ٩- نفسه، ص ٧٧-٨١-٨٢.
- ١٠- نفسه، ص ٨٢.
- ١١- نفسه، ص ١٥٤.
- ١٢- نفسه، ص ١٥٥.

بين رايتين!

ناصر نسيبي

قبل سنوات، وبعد الجدل الذي أثارته عبارة الروائي السوري حنا ميناء، التي حوّرت اللزمة المعروفة، الشعر ديوان العرب..، لصلحة الرواية، كان الشاعر العربي محمود درويش قد صرح في مآن حوار عابر بأنه "يحبس" الروائيين، ويمتنع لو كان منهم.

وكان ذلك قبل تأجيل الناقد المعروف الدكتور جابر مصفوف للصراع الذي بدأ وجودياً لتعرات بين السرد والشعر.. بكتابه النقدي الذائع "زمن الرواية".

ويؤشر النقاد المتابعون لتجربة صاحب "أحد عشر كوكباً" إلى أن تمزج السرد إلى قصيدته بدأ بيتاً منذ منتصف التسعينيات، إلى أن ازداد وضوحاً بداية الألفية الجديدة مع ديوان/ قصيدة "حالة حصار".

وسردية درويش كانت نقطة "مرجحة" في سجلات الانتصار للسرد وهو يميل المصحف البيضاء إلى مداها، دون أن يتورط الشاعر نفسه في خلاف عيبي حول ذبوع نوع من الأدب دون سواء، فيما مستويات الثقافة، صموماً، تتدنى إلى ما دون قراءة الكفا.

وفي كتابه الثري "في حضرة الغياب" يحفز درويش الأسئلة في المربع الشاغر بين النثر والشعر، وإن كان هناك من يرى أن صاحب "كزهر اللوز أو أبعد" يكتب شعراً متعدد الإيقاع في شكل ثلثي... إلا أن الرأي المضاد بالخصوصية السردية الظاهرة والتصنيف، غير المؤطر، الذي اختاره الشاعر ذاته حين ثبت مفردة "نص" أسفل عنوان الكتاب، يدهمان باتجاه اصطحاب الجدل، غير المرشح للحسم أن: أي الرايتين تخفق باسمها

لكن درويش فيما يبدو كان الوحيد الذي تخفف من عبء التصنيف، حيال تصديده لكتابة سيرته في تجاوز هذا بين الأصل والصورة التي تبتعد وتقترب حسب درجات المجاز والاستعارة في نبض ملحمة. شكل درويش الشاعر لهذه الإنسان في سياق رواية السيرة مجتزأ منها ما هو شعري بالضرورة، وهو ما جعل القارئ، في تقليبه المتد لتصفحات الكتاب، أمام لذة تزيير الأصابع على باب مشغول بالاربابيسك!

حين الانتهاء من الكتاب لا بد وأن يبرز سؤال أن: لماذا يُعيد محمود درويش "سرد" ما كان قد كتبه شعراً؟! الرض وقلق الموت في "الجدارية"، الرحيل وأسئلة الذين ذهبوا في "لماذا تركت الحصان وحيداً"، الحب وطبقاته ومناهجه في "سرير الخريبة"..

ولا ضير أن يتفجّر السجالات مجدداً؛ فكتاب الروائيين مثلاً، مازالوا على قلانة أن فنهم هو لسان العرب الصحيح، ويؤشرون على ذلك بتشبه الشعراء لكتابة الرواية عقب مجموعة من النواوين، يمدون فيها كتابة الشعر، منقوذاً، فيما يبدو أنه مشي آخر إلى القارئ!

ولا يعني هذا ميلان السجالات إلى جهة السرد. ثمة من لا يزال يقف في جهة الشعر، شاعراً بالحجة بأن الشعراء يكتبون السرد بشروط الشعر، وكثافته، وإيجازه، وقدرته على تطويع لغة النثر اليومي في كتابة عالية في مزاجها الشعري!

.. وفي تجربة الشاعر الأكبر بكتابه السريوي يبقى الفصل أمراً صعباً في ترجيح راية على أخرى؛ ذلك أن الأمر هنا يتعلق بشاعر اصطحب قارله من الشعر إلى النثر. وهو بالضرورة قادر على إعادته معه، لا في ديوان جديد فحسب، بل ربما في طيمة جيدة لديوان قديم يكون فيه الفصل أن: لا فرق بين الرايتين!

• كاتب وصحافي أديبي

ولعل كتاب "شعر عز الدين المناصرة: بنياته وأبدالاته وبعده الرعوي"، للشاعر والناقد د. محمد بودويك الصادر مؤخراً من دار مجدلاوي للتوزيع والنشر بالأردن، أن يكون واحداً من هذه اللعم القليلة التي اختارت سير أغوار تجربة شاعر واحد؛ هو الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، محاولاً من خلاله أن يبسط وصيه الحد بالتبدلات والتحولت في الواقع والمعرفة، مؤكداً أن ثمة فرقاً شاسعاً بين القراءة المنهجية التي تروم القبض على الإليات والأبعاد الفنية والدلالية، وبين القراءة التي يمجزها المنهج، فتتمول على الحدس والانطباع.

ثم إن هناك أكثر من سبب لاختيار شعر عز الدين المناصرة ليعطى بهذه الدراسة المتكاملة، فهي تجربة متملورة من حيث تسيجها اللغوي ورويتها الشعرية، وبعدها الرعوي، إضافة على تراوحها بين القصيدة النثرية والتفصيلية، كل ذلك، وهي تتحدى من مرجعية ثقافية واسعة؛ التاريخ والأسطورة والأغاني الشعبية الفلسطينية.

وقد أشار الباحث إلى أنه يتغيا من دراسته الرد على النقد الإيديولوجي الذي يكيل المديح للتجربة، بعيداً عن التروي والنظر الفني والقراءة النصية الدقيقة، مستشهداً بمقولة المناصرة نفسه: إن قداسة فلسطين، لا تحمي الرادة الشعرية [مجلة شارف، ع ١٠ غشت ١٩٩٦].

وقد مهد الباحث لكتابه بالحديث عن الأجناس الأدبية، مستخلصاً مفهوم الشعر الرعوي وخصائصه، لينتقل بعد ذلك إلى تحقق الرعوية في شعر عز الدين المناصرة، ومعلوم أن الشعر الرعوي ابتكره الشاعر اليوناني

البنية والدلالة

قراءة في كتاب

"شعر عز الدين المناصرة: بنياته وأبدالاته وبعده الرعوي" لمحمد بودويك

د. عبد السلام الساري

يثل الشعر العربي المعاصر، إلى الآن، حظه الواجب من الدراسة والتحليل بالنظر إلى تراكماته النصية وأبدالاته النوعية. ومعنى الحظ الواجب، هنا، لا يقصد به كثرة العدد، وإنما الدراسات المنهجية

التحليلية التي تروم الوقوف المتأني على التجارب المكتملة بغية فحصها بالأدوات النقدية اللازمة، والكشف عن جذورها وأصنافها، وإشراك القارئ في متاعها وفوائدها. ذلك أن مثل هذه الدراسات المتأنيّة وشبه المكتملة، تقدم حصيلة ضافية ليس للشاعر - موضوع التناول فقط - بل وتوسع الدائرة، لتشمل المراحل المختلفة التي تقلب فيها، وتسلط أضواء خاهتها أو مشعة على أسماء مجاليه والسابقين عليه، وعلى منظومة الأفكار والتيارات التي ساهمت في تكوينه وتنشئته.



بودويك

هو الآن" (عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، ص ٥٤٢). هكذا يتأتى للشاعر عز الدين المناصرة المزج بين الممارسة الشعرية للرؤية وبين الكفنة، معلنا بذلك عن هويته الفنية الحقبة المتمثلة في الوفاء للثقافة الأسطورية والتاريخي والجغرافي، وكأنه بذلك يخالف التشيي وعدوانية المدن الكبرى والشر المستشري في كل البقاع. ويلخص الباحث د. محمد بودويك رأيه في رعويات المناصرة قائلا: "إن الرعوية خصيصة مركزة في شعرية الشاعر، بل مكونا بانيها لا يمكن مجال تصور شواهد شعرية من دونه، إذ تقوم به وتنهض عليه، متشبكا مع مكونات وعناصر أخرى، من بينها الكفنة باعتبارها حجر الزاوية في مشروعه الشعري الذي ما فتئ ينتسج زاهيا وملونا ومتشامها منذ مجموعته الأولى: "يا عب الخليل" (الكتاب ص ١١١).

ويخصص الباحث الفصل الثاني لأبرز الثيمات التي تهيم على شعر عز الدين المناصرة، فيجدها في ثلاثة: "مجنون حفرًا" و"الفقد والخروج"، ثم "عولوس وإيثاكا"، والثيمات المهيمنة تنعكس بدورها إلى موضوعات جزئية تتفرع عنها، فثيمة "مجنون جفرا" نجده يقسمها إلى: (الأرض - الأرض) و(الأرض - المرأة) و(المرأة - المرأة). ويربط ثيمة الخروج بأسطورة الأوديسا أشعاريا، فيما يستمد أسطورة "إيثاكا" من خلال بعدها المستحيل والآخر الممكن.

وإذا كان في عادة الدارسين أن يتصلوا إلى الدلالات بعد التحليل البياني والنقدي لبنى اللغوية والأسلوبية، والتي تكون من الناحية المنهجية منطلقا منطقيا لبلوغ الهدف وتحديد الدلالات، فإن الباحث يضممر هذه الخطوات الإجرائية على مستوى التأويل، لكنه يبرزها على مستوى وعيه النظري، ويؤكد أنها عمليات ضرورية قام بها في كواليسه النقدية ليمسك في النهاية إلى نتائجها. وفي هذا السياق يقول: "لقد أخذنا على عاتقنا أن نقارب المتن إياه مقارنة تنغيا الخوض في

ينبغي التمييز بين الاستثمار الحثيث للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزماني للطبيعة ذاتها في رعويات المناصرة

هنا خير ما يجسد هذه المنزعة في تجربته الشعرية. وفيهما تتضح الرؤية الشعرية باعتبارها رد فعل ضد تشؤ العالم وملادًا رحيمًا من جحيم الظلم، وتراجيديا الاقتلاع والقتل (الكتاب ص ٨٥).

من هنا ينبغي التمييز بين الاستثمار الحثيث للطبيعة في الشعر الرومانسي والإيهام الفني الزماني للطبيعة ذاتها في رعويات عز الدين المناصرة، والفرق واضح بين الاستمارين. ففي الثاني يتم تجاوز البساطة إلى تصوير حياة الريف النقية، في إطار غنائي يميل إلى تصحيح الألفاظ العامية الزراعية ذات الجذر الشعبي، واستلزام أنواع الشعر الشعبي كاللؤلؤ والغنايا والمعنى، وقد أضاف إليها المناصرة الجغرافيا ذات الأصول الشامية؛ والنتيجة تحقق البعد الغنائي بامتداداته الشعبية والرعوية التي تؤكد الالتحام بالأرض والخوض في مدينتها، والتناول الحسي للمرأة رمزا للخضوبة والولادة والاستمرار. ويشير الباحث إلى أن الشاعر يحرص على أن يوائم بين هذه الثيمات وبين المفهوم اللغوي الذي يستدعيه، إذ يحافظ على المفردات العامة بعد أن يجري عليها تعديلات بغاية تصحيحها وتنويعها في لغته. وفي هذه السياق يقول المناصرة: "عندما كنت أتعامل مع اشتقاقات المعجم الشعري الرعوي الزراعي، وأفصح العاميات، وأنظمها" بخطط تنبؤ حول بلدة "بني نعيم" كنت أتعذب مع معجمي الشعري، لأن تصحيح الألفاظ العامية لم يكن قد أصبح "موضة" كما

الإمكندري ثيوكريت (٣١٠ ق م - ٢٥٠ ق م) صاحب "الإيجيليا" ويقوم هذا النوع على الإيجاز والبساطة، ووصف حياة الريف، والاحتفاء بالطبيعة والحب الرعوي التلقائي، والالتقاء على الحلم ورثاء واقع الحال. ولقد استمر هذا النوع من الشعر في عصور النهضة، وخاصة لدى الإيطاليين والإنجليز والفرنسيين، وتمثل في الشعر والرواية والتشكيل.

وفيما يخص الشعر العربي، فإننا لا نعدم حضور روحه في الشعر الجاهلي من خلال الحنين والندم والتمسك بوصف الرحلة. ويتخطى هذه الحقيقة، نرى الشعر الرعوي يتلبس بالصحب المنزلي، ذلك الذي يتسم بالعذوبة والبساطة والرفقة. خصوصًا إذا علمنا أن هذه النوع من الشعر نشأ في بيئة رعوية أثرت علاقة حب بين الشاعر الراعي وقته تشاركه الهمة في واد ذي زرع.

ولا تعجب إذا استمر الشعر الرعوي بخصائصه في الشعر العربي الحديث، من خلال الاحتفاء بالطبيعة عند المهجريين "يوقع عبر نماذج المدهشة، تشيد الصورة المرحلة إلى حضن الشساعة، ورحم الرحابة، وأموسة الغياب، ملتصقا بالبساطة والبراءة والحولية" (الكتاب ص ٧٥). كما أن الأمر ذاته، تتيحه القصائد البكر للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، أما على المستوى الفلسفي، فتمثل الأعمال الشعرية الأولى لمحمود درويش وسميح القاسم نماذج للشعر الرعوي، من خلال الطراوة الغنائية المكسرة للأرض المسروقة (الكتاب ص ٧٦).

ويتميز محمد بودويك الشاعر عز الدين المناصرة الأكثر احتفاء بالرعوية الزراعية إبداعا وتقليدا. بمعنى أنه لم يكتف بغنوية الإبداع، بل عزز نزوعه بالإحكام النظري، علما بأن النزوع الرعوي التزامن مع بدايات الشاعر التي كانت فطرية وطفولية، كما يشير هو ذاته في حوار أجري معه في جريدة "القدس العربي" - العدد ٢٤٢٦، فبراير ١٩٩٧، ويشير محمد بودويك إلى أن ديواني الشاعر "كنعانيادا" (١٩٨٣) و"رعويات كنعانية" (١٩٩١)



هذه المقاومة في التصايد القوية التي ضمنها ديوانه "يا غلب الخليل" الذي تضمنته أعماله الكاملة الصادرة ضمن طبعة خاصة سنة ٢٠٠١، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كما في المجموع الشعري الأخرى كرمويات كفماني، وحيزية، والخروج من البحر الميت، وشم جرش. ولأن الوقوف على ثيمة الفقد فقط لن يكون بإمكانه سوى النوح والراء، فقد كان لا بد من أن يعقبه خطاب شعري آخر يستشرف إعادة الاستمادة، وهو ما تتبعه الباحث بعنكته التحليلية في المبحث الثالث، واطلق عليه "عوليس وإيثاكا: نحو استعادة إشعارية"، وخلالها تتم الإشارة إلى نضوج كتابات المنفى الفلسطينية، تلك التي تقوى بالخطايا الثقافية المالية، وغدت خلال ذلك كتابات لا ترى إلى المنفى كمفهوم مضاد لمفهوم الوطن، بل كإقامة مؤقتة في الكتابة ونصا ضروريا بديلا من أرض ضائعة وإنها أشبه بالرحلة (الكتاب ص ١٩٠). إنها أشبه بالرحلة الموليسية، لكن الرحلة هذه المرة تمت بواسطة التخيل الشعري الذي بإمكانه اختراق حجب المستحيل وعراقيله، من أجل الوصول إلى "إيثاكا" الهدف والمبتنى؛ وليست "إيثاكا" الشعرية سوى تحصين فلسطين من الضياع المطلق وإبقاء فقد الأرض في دائرة الاحتلال المؤقت، وذلك ما نحتة أشعار عز الدين المناصرة في هذا الاتجاه.

وفي الفصل الثالث من كتاب "شعر عز الدين المناصرة: ميثاته وإبدالاته وبعده الرعوي" يخصص الشاعر والناقد محمد بودويك، ثلاثة مباحث أساسية للاشتغال على البنى الفنية للمنتج الشعري المناصيري، ونقوم على الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التصانيفية. والحق أن هذه الفاعليات تشكل القطب الباني للنص الشعري مهما كان نوعه وانتسابه.

إن الإيقاع هو الشكل الداخلي للمعنى، ولا عبارة بقول من يذهب إلى أنه مكون أساس يشغل إلى جانب مكونات أخرى لإنتاج الدلالة (الكتاب ص ٢١٩)، ويضفي محمد بودويك مسلكه - في هذا المبحث

الاعتقادية التي سمت بالأرض إلى مستوى التقنيس. فهي المهاد والوجود، وهي الأثنى الرحمة المغطاء، وهي في الختام موطن النجشمان وسريرة الأيدي، ويرى محمد بودويك أن الشاعر الفلسطيني لم يتجاوز رمزية الأرض وأبعادها الأسطورية إلا بعد الثمانينيات: عندئذ انفصلت الأرض عن رمزية الوطن، لتتفتح بشيئها الأندلس، لما بينهما من وشائج القربى، وغدت الكفنة في شعر عز الدين المناصرة هي الجذر التاميسي للأرض الفلسطينية المسروقة باعتبارها امتدادا للكيان الفلسطيني، وصوتا لذاكرتها من التلف ضدا على مژوري تاريخها وهويتها. وهكذا أصبحت أسماء الأمكنة في نصوص المناصرة رمزا ومعنى وجزءا من المكان الأكبر ضمن بلاغة الجاز المرسل الذي يصور الجزء ليدل على الكل. وكانت مدينة الخليل هي الصنع الشعري الذي تهجس به القصيدة فيما هي تروم استمادة فلسطين، ذلك أن "فلسطين بالضم والجمع والامتداد، شكلت استمارة كبرى ورمزا مركزيا، ودالا إيقاعيا ناطما، بالمعنى الميتوتيك في شعريتهم. وارتسم القاع التاريخي، والأساس الكنعاني، مؤتلفا نضج وضوحا وسطوحا في شعرية المناصرة" (الكتاب ص ١٢٦).

وعموما، فقد أفاض الباحث في تتبع ثيمة الأرض وسبر أغوارها وتشكلاتها، وفق الملاحظات التي تتسجها مع المكونات الأخرى. وكأنه كان بذلك يمهّد للدخول إلى ثيمة الفقد والخروج، أو ما اصطلح عليه بالديسايبرا الفلسطينية، وكان الفلسطيني محكوم عليه بترك أرضه بسبب التوراة، وما اعتراه من تحريفات وخرافات. "إنها سخرية أقدار، وجميع مفارقات، ونكد دنيا يتعبر المبتني، أن يجد المرء نفسه خارج أرضه من دون اشتها ولا اضطراب ولا جرم آتاه. من هنا تم تصويب المقاومة والنضال ميدانيا، والكتابة الإبداعية وجدانيا التي تشرنقت - بالأساس - في بداياتها حول التذكير بهوية الأرض والشعب الفلسطيني" حسب تعبير الباحث محمد بودويك (الكتاب ص ١٢٩). ولعل عز الدين المناصرة يعكس

مائه، والجوس خلال ادغائه والتفاف شجراته، والنزول عميقا إلى طلويات وجنابه وزواياه، وكذا في ذلك ومادنا وعامتنا التصور نفسها، فنهنا المنطلق، وفيها القراءة والتفكير، وإليها الصودة عند الضم والتتركيب، وعولنا حدسنا اللغوي وممارنا القرائي، وتلقينا الأسلوبية وطول معاشرتنا للنصوص والإقامة في حجرها حينا والقي إلى ظلها حينا آخر" (الكتاب ص ١١٥). والحق أن في منهج هذه الدراسة ما يؤكد كلام الباحث، بدليل أن الفصل الأخير منها يعكس هذا الجهد التحليلي الكبير، إذ يتطرق فيه إلى المكونات والدلالات والمهيمنة، والتي ركزها في الفاعلية الإيقاعية، والفاعلية التصويرية، والفاعلية التصانيفية، إلا أنها وينطلق من التدرج من العلامة إلى الدلالة، ومن الظاهرة النصية إلى العمق المنوي، كنا نتمنى أن يعمد ترتيب النصوص، فيجعل "المكونات الشعرية والدلالات والمهيمنة" في الفصل الثاني ويؤخر الموضوعات والنثيمات ويوردها في الفصل الثالث. وهكذا ينتج لآلة التحليلية والنقدية أن تسير أشوار الفاعليات النصية، بحثا عن الجصور المعنوية والدلالي الذي تؤججه مؤثرات النص الشعري ومكوناته اللغوية والفنية. إلا أن ما يشغل للباحث في توخي منهجية البدء بالنثيمات، وتأخير الفاعليات النصية، هو الاطمئنان إلى مركزية الأرض في الشعرية الفلسطينية، باعتبارها الشغل الشاغل وأهم الثاوي في قتل الشاعر، وكذلك الأمر بالنسبة لموضوع الخروج والمنفى، وتشدد العودة، فهي موضوعات مركوزة في وعي الشاعر الفلسطيني ولاوميعه حتى هبل وجود النص ذاته.

وقد شكلت الأرض محور المبحث الأول من الفصل الثاني باعتبارها أم الموضوعات التي دارت حولها تجربة الشاعر عز الدين المناصرة. وقد وجد الباحث سبيلا مرنا، وهو يمهّد لهذا الموضوع بالاستعداد إلى الثقافات الإنسانية التي احتفت بالأرض في فجر البشرية، وإن كان ذلك الاحتفاء مقرونا بالطقوس الوثنية والتصورات



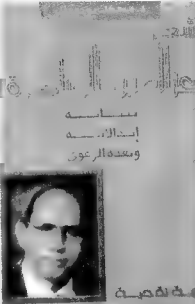
قد سهلت عليه أمورا كثيرة وهو يتقل بين قصائد عز الدين المناصرة تحليل وتنقيحاً، مزواجا بين ملكاته النقدية وهباته الشعرية التي أضفت على المبحث صفة التحكم في التحليل والتذوق الجديرين بشاعر ناقد.

ومن المتخيل الذي يشكل مجالا لتلاقي كل المكونات الشعرية، ينتقل الباحث إلى دراسة التناص في شعر عز الدين المناصرة، باعتباره إحدى البنيات التي تعطي للنص شرعية أنواجهه في علاقاته المختلفة بالمرجيات الثقافية والإبداعية، وهي علاقات تنأص على ممارسات متنوعة وأشكال استحضارية تدمج النماصص في صلب اللحظة الإبداعية إخفاء وإظهاراً، بحسب الأبعاد الدلالية والجمالية المرغوب في إقامتها، بدءا من عناوين النصوص والدواوين، مروراً بمفاصل النص ومسمياته، ولا شك أن التخيل والصور الشعرية تجد في النماصص مادة مثالية للتحويل والدمج البياني داخل الأمشاط النصية، سواء أكان النهل من تناص الأسطوري أو الديني أو الثقافي العام.

ونظراً من كل ما سبق، فقد قدم الباحث والشاعر محمد بودويك للمكتبة العربية دراسة علمية على درجة كبيرة من الأهمية، حاولت أن تعيد الاعتبار الرمزي لأحد أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين رفعوا القضية في وجه كل محاولات الطمس والتهميد، ومهروا الشعرية العربية بأنماذج إبداعية ومكونات جمالية، شكلت إضافات نوعية وأعلت لشعر العربي عموماً وللشعر الفلسطيني خصوصاً، مصداقية إبداعية حررت من تلك النظرة الإشفافة التي جعلت الأسم الفلسطينية بمفرده مدعاة للاحتقار بالقصيدة.

لقد شغل الباحث كل أدواته البحثية - كدراس - وطاقتاته الإبداعية والتذوقية - كشاعر - ليقدم للقارئ العربي كتاباً مهماً ومفيداً لكل من يريد التعرف في دراسة الأدب الفلسطيني الحديث.

• شاعر وبالد من الغرب



في الدلالات العميقة. وفي مبحث التخيل الشعري، يقدم محمد بودويك فرضاً نظرياً يلتقط فيه عصاره ما تحقق لدى دراسي هذا الجانب الحيوي الذي يمتد الفصّل الحاسم بين الشعر والنثر، فيستجد بإراءه الشعراء القدامى والمحدثين، ليستخلص المفهوم الجوهرى للصورة الشعرية التي ارتفعت بنصوص عز الدين المناصرة إلى مقام سام. فالمعاني المجردة تتلبس بلبوس حسية يلعب فيها التشبيه والاستعارة دوراً دينامياً في التحويل، وتحريك الأشياء الجامدة "هي إذن، قدرة التخيل الشعري الخارقة على مزج العناصر.. وصهر المكونات.. وتوحيد الشتات، وتشيت الواحد... (الكتاب ص ٣٩٥). ولعل أسلوب المفاخرة أن يكون واحداً من الأساليب الصدايق التي وسعت الأبعاد الدلالية للصورة المناصيرية، التي حاولت الوقوف على الوضع المازوم الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني في رحلة عذابه اليومي.

وعموماً فالباحث يقدم أنماط التصوير، وهو يقارن متن عز الدين المناصرة، إلى الصور الحسية والصور التجريدية والصور الرمزية. ولا شك أن الناقدة الشعرية التي يتحلل بها د. محمد بودويك، باعتباره شاعراً،

- بتطبيقات الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك الذي يرى أن الإيقاع لا يقوم بالضرورة على التكرار، ويعود الدورة إلى بدئها، وإن لم يكن عنصر الانتظام ودائرية الحركة غالباً عنه. إنما المتعلق عليه والحاصل بشأنه شبه إجماع، أن الإيقاع معاني للحركة، وليس ضرورة الحياة ونظام الكون في تجلياته المختلفة". (نقلاً من كتاب بودويك ص ٢١٩).

ويكثر من الذكاء ينطلق الباحث من مجموعة من المفردات التي أفردها الدارسون للإيقاع الشعري، لينتصر للمعولة المنوية والدلالية التي تضمنها المكونات الإيقاعية بسبوتاتها الخارجية والداخلية على النص، حتى إن البحر الواحد يأخذ أكثر من تجل في نصوص مختلفة، ما دامت حركة النفس وتوجسات الذات هي من يلبس الأصوات أبعادها الرمزية. وبهذا التوجه - في فهم الإيقاع - يقارب محمد بودويك هذه الفاعلية الشعرية في تجربة الشاعر عز الدين المناصرة.

وقد لاحظ الباحث أن ثمة خصوصية وزنية مهمة على تجربة عز الدين المناصرة، ويتعلق الأمر بطغيان بحرين اثنين على نصوصه، هما المتدارك والمتقارب، ويبرز ذلك بانسجالات الشاعر بالمكونات الفنية والتصويرية والصوتية والدلالية عن أي تفكير بالشكل الخارجي، بل أكثر من ذلك، فهو "يسفل البحرين بوعي جمالي راق ورائق مستفيداً من إمكاناتها الإيقاعية المختلفة" (الكتاب ص ٣٢٢). ونفس الأمر بالنسبة للثقافة التي تأتي تحلية للبيئة الصوتية المتكاملة المنسجمة بالمعالم المختلفة للنصوص الشعرية. وتجاوز الباحث دراسته لهذه الخصبة الجزئية في الإيقاع الشعري، لينفتح على المكونات الإيقاعية الأخرى، ليلاحظ أن التكرار المقدر والمركب شكل قطبا مهماً في إضافات الشاعر الفنية. وقد أسهب الباحث في هذا المعون، فاستخلص جملة من علامات الإيقاع الداخلي والصوتيات التي تسم شعر المناصرة بمهمس التميز والإضافة النوعية التي تجعل الأثر الصوتي فاعلاً

يمكن القول إن الشعر عمومًا بقي خطاب سلطة أو متن، في حين اتخذ السرد دور خطاب العامة أو الهامش، وعلى الرغم من ذلك فإن ثمة مرويات تمثل خطاب متن أو سلطة أيضًا، كما أن هناك شعرا يمثل الهامش، كذلك التصنيف التي جمعت من أجل السلطان في محظها، ووصلتا عبر المؤسسة الرسمية وبالطرق الشرعية، أو التي وضعها أقطاب الثقافة الرسمية الذين كانوا النخبة بمقاييس النسق في عصرهم أما كتب العامة، وثقافتها، وتصانيفها، فغيبت، وصارت هامشًا للثقافة العربية.

يبقى الأنواع الأدبية الحديثة التي دخلت الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، موضع شك كونها جاءت مع توسع السيطرة الاستعمارية على المنطقة العربية، ثم صار للأنواع الأدبية التي تنتمي إلى الجنس السردى حظوة، سيما في النصف الثاني من القرن العشرين، فنشطت الكتابة العربية فيها، إلا أنها كانت في الكتابة السردية التخييلية عمومًا، وما يترتب جزأها من نقود، في حين يمكن الكلام على قطيع مع الكتابة التراثية كالقصة، والتصانيف، والموسوعات، وكتب الأخبار، التي لمل المقالة الصحفية بالنتوب عن القيمة المعرفية التي كانت الأخيرة تحملها. مع ذلك بقي الشعر الممثل الرسمي للمتن الثقافي، ذلك أنه الخطاب الذي احتكر مشروع التحديث في الثقافة العربية^(٢)، وبقيت الشخصية العربية شخصية شعرية، غير أن هذا ليس خبرًا جميلًا كما نعتقد... فما اكتسبناه من السمات الشعرية قد طبع ذاتنا الثقافية والإنسانية بعبود نسقية فادحة، ما زلنا نتجها ونعيد إنتاجها ونتحرك حسب شرطها، ولعلها هي المسؤولة عن كثير من عوائقنا الحضارية^(٣).

٢- وراء "الأليكة"، ما وراء الأدبية: يمكن عد إنتاج كتاب الأليكة في المباحث والأحزان للروائي والصحفي المصري "مرت القضاوي"، نوعًا من إعادة الاعتبار للمرويات السردية العربية، سيما غير التخييلية، إنه ذلك

تأصيل المرويات السردية الجديدة "الأليكة في المباحث والأحزان"

سهيل المصيلحي

١- خطابا للثقافة العربية في

لا شك في أن الشعر بقي الممثل الرسمي للثقافة العربية على مدار ألف وخمسمئة عام ونيف من تاريخه، وما يزال، على الرغم من محاولات النتائج السردية الهائل اليوم منازعته المكانة التي كوّنها لذاته عبر هذا التاريخ الطويل.



على أن الهيمنة الشعرية لم تمر دون مقاومة، بل كان هناك علامات على ضروب المقاومة، وإن كانت ضعيفة، إلا أنها تشير إلى نوع من الحيوية الذاتية الحوارية والمترددة، والتي لم يجر استثمارها وتطويرها، وهذه هي أنساق الرهض والمعارضة، نجد أمثلة منها في القصص المروية في حكايات الشعراء وأخبارهم، وهي قصص ليست حقيقية، وهذا هو ما يمنحها قيمة ثقافية، إذ إنها لسان حال الثقافة، في الاعتراض والنقد ومحاولة الترميم، ونحن لو تمعنا بالقصص الحكيم عن الشعراء، لوجدنا فيها أشياء توجي بمحاولة الثقافة، مستبينة بالسر، لكي تتكلم على الهامشي والمغول عنه، وهناك سنجد الصوت الآخر^(١). إذن، فقد رافق السرد الشعر في مسيرته، لكنه يحضر، كما وصلنا عبر

المؤونة التاريخية — الثقافية، دائمًا في الظل، أو في الدرجة الثانية، لكن العرب نثرهم الذي يقول عنه الجاحظ في البيان والتبيين: "فما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرين، ولا ضاع من الموزون عشرين"^(٢).

النوع من الكتابة التي بقيت في الظل، بسبب طاقتها الثقافية النقدية العالية، يفت المبرع كل نهم من نصوص هذا التصنيف على موضوع، يجوب في تاريخه، ومتقاتله في القديم والحديث، وفي فنون عدة.

يحاط هذا النوع من التصنيف بهالة اختراق النابو، ولكن على خلاف تصنيف القدماء التي يشكل الموضوع ومقاربتة حالة التابوهية فيها، فإن الحالة التابوهية في الأيك في المباح والأحزان، لا تنأى عن تحدي الثقافة بطرح الموضوع الممنوع، بل تتمثل فيما وراء الموضوع، أي في طريقة الكتابة ذاتها، التي تشكل حالة نقد ثقافة المؤسسة، من خلال تمثيلات عديدة، لواجهات عديدة بين رغبة السلطة، ورغبة الآخر الذي يقابلها معرضاً للإقصاء والتهميش.

يقوم الكتاب على مجموعة من النصوص، التي يربط بينها كل من التعاييف في البنية الثقافية- الاجتماعية ذاتها، والرؤية الذاتية للمبرع.

ويمكن القول إن "الأيك في المباح والأحزان" تمثيل مشرق للثقافة الجديدة، والثقافة الجديدة ليست منبثقة عن القرون الماضية والبلاد المتناحرة والتجارب الحكيمية، والثقافة الجديدة ليست مقطوعة الصلة بالتاريخ، التاريخ لا وجود له بمزل من ثقافة جديدة... الأذنى محتاج إلى الأقصى، والأقصى محتاج إلى الأدنى(5).

يشبه الخروج من السرد التخيلي الصرف إلى هذا النوع من الكتابة السردية، الخروج من ثقافة الشعر إلى ثقافة السرد عموماً، هذه الكتابة السردية التي يعكسها "الأيك" تحمل فكرة الاختلاف، والمباينة، لأنها تجمع احتمالات فكرة النموذج، والبطولة، إلى قبول المايح والتوسيم، كما تجمع بين الفضائل والردائل في سياق واحد، وتخرج من سياق التنظيم إلى ميدان الملاحظة(6)، وتتابع التسلسل التاريخي لتغيرات القيمة الثقافية في وجهها الأندروبولوجي والجمالي.

تتنب هذه السردوات الأدبية بما وراء الأدبية، فتقوم بتبشير ما لا يندرج تحت تصنيف الجمالي في الثقافة، بالاتساق مع ما يصنف تحت الجمالي بالمفهوم الرسمي للادبي، في حالة مقارنته، مع ميل لإظهار الضد بضده، إذن هذه

الكتابة تمثل حالة مواجهة بين الرسمي، وبين الفعل الجماهيري والثقافي الذي يقع تحت تأثير ما هو غير رسمي، كالأغنية الشبائية، والنكتة، والإشاعات، واللغة الرياضية والإعلامية، والرمزا، والتفزيونية وما إلى ذلك من خطابات فاعلة، أغفلت ليجرد أنها ليست مما يحسب في حساب الراقي، كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية(7).

تهتم هذه الكتابة بالسباق الطبيعي للأشياء، لا بالسباق الفني كما في الرواية مثلاً، فتتطرق إلى الأشياء لكن ليس بمعزل عن التاريخ، لذا تصوير الكتابة في خدمة الإنسان المعادي، بل الكسول أيضاً، الذي يمتلك آلية تحيّل كامنة، أو آلية تلقى باتجاه واحد، أو الذي لا يقتنع بالجنس السردى بوصفه تخيلاً، فتسلط عليه المعرفة مسلوّاً خلال عملية القراءة.

٢- التعاليف النهائية تبعاً ثنائية:

يقوم الأيك على أشكال عدة من التعاليف النصية، والتعالي النصي transtextualite هو كل ما يجعل نصاً يتماثل (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفية، وتتحقق في الأيك تناصاً، ومناصاً، ومعمارية(8)، على الشكل الآتي:

١- التناص intertextualite،

يعني تلاقيح النصوص عبر المحاور والاستطام والاستمخاط بطريقة واعية أو غير مقصودة(9).

يجسد ذلك التناص مع نصوص غائبة أو حاضرة كثيراً في كل نصّ من نصوص "الأيك" على حدة، بدءاً بتماثلها مع الكتب المقدسة، وانتهاء بالمسرد البصرية المتمثلة بفنات الترويج لقنوات الجنس الفضائية، فهي تحبس الرغبة مثلاً نجد التناص مع النصوص المقدسة، في حكاية شجرة المعرفة وعلاقة إبليس وآدم وحواء عبرها، كما نجد حواراً مع وثائق تعود إلى العصر الفرعوني، ومع نصوص أدبية أخرى، قد تكون رواية عربية، مثل رواية "قصر الشوق" لنجيب محفوظ، أو رواية غربية، مثل رواية "القدس فرنسيس" لكارلنزاك(10).

يبدأ نصّ "مصابيد الوحشة" على الشكل الآتي: "في رواية وداعاً للسلح يحمل همنجواي ضابطه الهارب

من الحرب إلى فندق في الشمال الإيطالي(11).

يبدو التناص في "مصح الكائن" - وهو نصّ في موضوع المواجهة مع أشكال السلطة سواء أكانت إلهية أم بشرية- تجلياً واضحاً لحالة مثاقفة مع الذات، ومع الآخر، في الماضي، والحاضر، ويمثل حالة المثاقفة هذه الكلام على رواية "المصح لكافكا"، وقصة "الأنف" لـ غوغل، ثم تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم، فأعمال يوسف القعيد، وأعمال المخرج السينمائي صلاح أبو سيف، لتنتقل إلى موضوع آخر يتوالت من الأول عبر آلية المصح، وهو التثاقفات الناتجة عن الفساد، والتي تكون في الداخل، فتتمكّن على الخارج، حتى تصل الثقاف، فيهود التناص حالة مثاقفة مع الذات في التراث العربي الإسلامي مع تزعم الألياب فيها لا يوجد في كتاب "للتفاشي(12)".

٢- المناسص أو النصّ الموازي paratexte،

يفتد به كل ما يخصّ عناوين النصّ، وعناوينه الفرعية، والقصائد، والذبول والصور وكلمات الناشر... إلخ(13).

هذا ما نجده جلياً في عنوان الكتاب

"الأيك" الذي تحيله الذاكرة الثقافية مباشرة إلى أحد أشهر التصنيفات في التراث العربي الإسلامي، وهو كتاب "تواظر الأيك" للشيخ جلال الدين السيوطي، وإن اختلف المضمونان، اللذان جمعهما المبرع التصنيفية للعنوان الذي يحكي التفرد، والتوّع في الموضوعات، على غرار شكل الأيك، وهي الشجرة منقرعة الأغصان.

٣- معمارية النصّ architexte،

إنّه النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، إنّه علاقة صماء تأخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالأنوع: شعر، رواية، بحث(14)... بل أجد فيه أبعد من ذلك، وأقصد البناء الفني الذي يشكل كهيئة الحكيم، التي نجدها في العديد من كتب التراث، سواء أكانت كتباً تمثل ثقافة المدن مثل "المستطرف من كل فن مستظرف" للأبشي، أو التي تمثل ثقافة الماش مثل "آل ليلة وليلة"، أو الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، أو "قطب المسور في أوصاف الخور"



لاين أبي إسحق الرقيق القديم، حيث تقوم جميعها على الحكايات المتوالدة، بوصفها تقنية سردية، وأبعد من ذلك بوصفها أداة نقدية، فتقوم نصوص "الأليك" على مبدأ الحكايات المتوالدة، ومعمورها الموضوع ذاته، ترد حكاية عنه في الماضي، وأخرى في الحاضر، فضلاً عن الكلام على منملقات هذا الموضوع الفنية أو الأدبية أو العلمية وهكذا...

٤- مكاشفة جماعية للثقافة:

تبدى نصوص "الأليك" رؤية نقدية ثقافية لدى مبدعيها، تعود إلى الإحساس العالي بالأشياء، يمكنه من استقلاطها بما هو غير تقليدي، فتحن مشاهيرها بما تكلم عليه من ظواهر أخلاقية إيجابية أو سلبية وفقاً لمقياس النسق، لكن رؤيته الثقافية- الفنية هي التي مكنته من تقديمها بأداء مغاير للمادة، يكشف زيف المبنى، ويكشف الذات مع الأخرى في البنية الثقافية- الاجتماعية ذاتها، التي تستمع عناصرها بالصمت حينما لا تجرؤ تلك العناصر بالبروح لغيرها بالحقيقة، وليس هذا الاستمتماع بالصمت مجرد فعل ظاهري أو محاي، إنه أمر نغمي، وبالتالي فهو مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة(١٥)، لكن حينما يقطع الكلام الصمت، يبدو أكثر متعة لأنه يواجهنا بالتصريح بما نخفيه، أو نتناصى عنه، أو نخش به أنفسنا أفراداً، مواجهة جماعية، لا يتحمل تبعاتها أحد مثلاً، تماماً كالتمتة المتأينة من مواجهة المعلم طلبه بفعل ممنوع أقدموا عليه، وضاع عقابه بينهم جميعاً، فهم استمتعوا بضيق التلوي مرزات ثلاثاً، مرة حينما فعلوه سراً بينهم، مبهداً عن عين الرقيب، ومرة حينما استمتعوا جماعة بالاستماع إلى الكلام عليه، وثالثة حينما نجوا جميعاً من النصاص، مثال ذلك المكاشفة التي وردت في نص "مطارح الفرام": لا يجب أن ننسى أبداً السنوات والمؤتمرات الثقافية كأمكان موجهة للرفعة، ولا يمكن إنكار الأثر الشبواني لنظارة طيبة على وجه أنثوي جميل... وقد أجاد ماريو فارغاس يوسا أن تصوير هذا الواقع الجنسوثقافي في فصل "سروال الأستاذة الجامعية" من دقات دون ريجو ووبيروتنو... ولكننا سنحتاج إلى بعض في زمن آخر لكي نكتب بحرية السيرة الجنسية للمؤتمرات الثقافية(١٦).

ونجد في "بينان الألف" مكاشفة أخرى بالتمثيل لحالة اجتماعية ثقافية واقعة:

كان توسيع جامعة الأزهر من جامعة لاهوتية، إلى جامعة تخرج المهنيين من كل التخصصات محاولة لتقليص دورها، انتهت بتخريج أنصاف مهنيين، وأنصاف عارفين بأمر الدين، ثم كانت الخطوة المضادة بتوسيع رزمة البرامج الإسلامية في الإعلام، التي سيتولاها أنصاف الممارفين، محاولة لرشوة الأغلبية المسلمة، ولم تكن مفيدة لا للمجتمع، ولا للسلطة، التي فوجئت بزيادة نفوذ الإسلام السياسي أكثر مما كان مخططاً له بسبب ما تلقاه من دعم التزمت الوافد من شعراء متعاليين برائحة النفط التي هبت من باطنها، وبتماؤ غربي لم يخلص لشئ قدر إخلاصه لفكرة احتكار التقدم(١٧).

٥- المفزوت الثقافي برؤية ذاتية:

تبدو النصوص أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد المثقفي من خلالها الواقع، الذي لا يخفي وأقفا مضاداً على الإطلاق، وهذا ما يميز هذا النوع من الكتابة التي يتجاوز فيها الواقعان المفروض والمأمول معاً، يخضع ذلك كله لرؤية المبدع الذي اختار الموضوع، وانتقى المعلومات حولها، وقبها من وجهة نظره، ووفقاً لشاعره في الحب والكراهة أو الاحترام، أو الاستمزاز أو الاحتقار، أو الإعجاب، هذا ما يجعل النصوص نزعة رومانسية عالية أحياناً، تأتي التحليلات والتقود معها لتوحي للمتلقي بموضوعية تتأني مشروعيها من كون المبدع يتكلم بلسان الطرف المواجه للسلطة، أي يتكلم ممثلاً للمهاشم، وليس للمتن، ولكن من غير تطرفات تنبى عن إفراط في الذاتية قد يسيء إلى الشعور الجمعي لدى المثقفين، وتقسّم رؤية المبدع الذاتية هذه بالانسجام، والهدم عن الاضطراب، بحيث تسلك الموضوعات جميعاً بالحنن النقدي ذاته، فلا يبدو تناقض بين رؤية المبدع تجاه موضوع وآخر.

هذا ما يربط هذه النصوص بعلاقة خاصة مع المثقفي، يمكن وصفها بالحميمية، فليس ثمة حاجز بين المبدع ومتلقيه الذي يكاد ينأى عن أن يكون افتراضياً إلى وجود حقيقي، إذ يشترك هذا المثقفي مع المبدع في الزمان، وما يفرضه من توعّات ثقافية سينمائية.

وشعرية، وروائية، ويشترك معه بمقتضيات التراث الإنساني العام، كما يتبين من المقدمة التي تشير إلى وجود متقنين، لا تفصلهم عن المبدع شخصيات تخيلية، بل يقف المبدع/ الراوي بين المثقفي والخبر، أو الحكاية بما تتضمنه من شخصيات وأحداث. ولا بد من أن يكون المبدع هنا موسوعي المعرفة، أو ذا ثقافة عالية محيطية بمالم ما يكتب عنه شعراً، وتاريخاً، وعولماً، وطقراً، ليقنع متلقيه بصحة انطباعاته حول ما يكتب عنه، ليكتشف الأخير أهمية موضوع الكتابة، وطرافته، ف تتوعّ الخطاب يعتمد على التوعّ المرفقي المرافق لهذا الخطاب ومراحل إنتاجه وتشكله(١٨).

٦- شعرة الخطاب النقدية:

لا تخضع مثل هذه الكتابة لشروط البلاغة التقليدية أو المتداولة، فجماليته هي مصادفاته، التي تخلق حميمية العلاقة بالمتلقي، والتي يذكيها النقد عبر الحكاية، في تهكميتها، وفي سدوتها أحياناً، فالحكاية ذات رمز اجتماعي، وقيمة اجتماعية، تكشف عن حركة الأفكار أو سبورها، التي تمثل سيرة ثقافة، ولا ترد الشخصيات فيها بصفتها الذاتية، بل ترد أطرافاً في الحكاية(١٩)، التي هي الأصل، ويبدو النقد بالحكاية في أكثر من نص من نصوص الأليك، كما في "خزين الماضي": على مركب شرعي للرفعة الجماعية في عرض النيل... مفروضة شهوانية مرحلة من شاب منطلق وفنائه المحببة المتخففة(٢٠).

وكذلك هي "القصة الأخيرة"، التي تمثل حكاية داخل حكاية المبدع/ الراوي(٢١)، لا تنشأ شعرة "الأليك" من علاقة اللذة بالذلة، بل من علاقة اللغة بالأشياء ذات الارتباط المشترك بين المبدع والمثقف، بسبب المحالية الزمانية أو المكانية، أو الاشتراك بالجزر الثقافي، أو الإنساني العام. وقد تكون محاكاة الهاشم في التراث، مصدر آخر لشعرة "الأليك"، إذ تتضمن نوعاً من المجابهة، ومن التفرؤ على سطوة المركز، فهي تحاكي المقوم من ذلك التراث، ممّا يفتحها بالخصوصية الثقافية ذاتها لكتابات الهاشم، التي لا بد من إعادة الاعتبار إليها بوصفها مصدراً غنياً للمعرفة، وبوصفها حالة



تبعث من نصوص "الأيك" راحة الحياة اليومية المصرية بقوة، لكنها تخرج بالمتلقي نحو فضاء عربي، ثم إنساني عام، سيها أنها تتحدث عن الأغراض الكبرى المستمرة، من حب، وكره، وفساد، وسقوطات، ورغبات جسدانية، في نماذج قيمية، ترصد تحولاتها عبر الزمن، واختلافاتها بين الثقافات، بحيث يشكل "الأيك" بمجملة نصاً متكاملاً، ما هو إلا تمثيل سردي لحياة الناس اليومية بنكهة مصرية.

كلمة من سميرة

"نواظر الأيك" التراثي، كما ذكرنا، ووظيفة تعيية في اللاحقة "المهاج والأحزان" التي توجي بوصفها عتبة نصية أولى، تحمل على تعميق الإحساس بالواقع سواء أكان ذلك في دراميته أم في كل ما يضي البهجة من فرح أو سرور أو سخرية. تميل النواوين الناحية نحو إضفاء وهج للأشياء عبر اتسعتها، وعبر تراسل الحواس، وأتحة المعرفة، أصوات الرقية، بنيان الألفة، مصابيد الوحشة، بستان الذكرى، سحق الرقة، راية الاختلاف.

نقدية تكشف الكثير من حول الثقافة التي تمتد وجهة نظر السلطة. يتشكل مصدر آخر للشعرية مما يمكن تسميته بالمعارة الذكوية، التي تنشأ من تقرب المتباعدات، أو من اختراع علاقة ما بين الأشياء التي تقتني إلى مقول معرفة مختلفة، كما نجد في "إعراج المترادفات":
"الرقص الشرقي مثل الكتابة الأدبية ليس مهماً أن يكون ما تقوله أشياء عظيمة أو وضعية، ولكن المهم الكيفية التي تقول بها الأشياء" (٢٢).
أو ما نجده في "بنيان الألفة":
"المعارة هي أكثر الأشياء شيئاً بالمرأة، فكلتاها تتدهور وتفتن سريعاً بالهجر" (٢٣).

تتأني الشعرية أيضاً من قراءة المبدع للشيء قراءة تكرر أفق التوفقات لدى المتلقي، من ذلك ما نجده في "مطرح الغرام":
"يتهمج البشر في الأماكن المخالفة لأماكن عيشهم، ولذلك فإن معلمي الفن العظيم، أعني الرواة المجهولين لألف ليلة وليلة، اعتادوا أن يحملوا الفقراء إلى القصور، بينما يخضون الملوك والوزراء وأثرياء التجار بالبيوت الخطرة في نهايات الحوايز الفقيرة المهجورة أو الجزر المنعزلة الوحشة في عرض البحر" (٢٤).

وما نجده في "بنيان الألفة":
"اليوم يستخدم الأثرياء الجدد الخرسانة المسحقة المألوية لتسبيج قصورهم مما يعكس علاقة الريبة بينهم وبين المجتمع، بقدر ما يعكس الأنانية المفرطة والضعف بالفائدة على الآخرين... وكذلك فإن الفخامة الرثة في المباني الحكومية الجديدة لا تتناسب أبداً مع أوضاع دولة يعاني اقتصادها من الركود. وكما أننا نستطيع من الأخطاء الصغيرة اكتشاف أمارة من الطبقة الدنيا مهما أنفقت على أثوابها، فإن الإنفاق الباذخ يتم إهداره بتفاصيل صغيرة تعصف بنية النظام التي أضمرها ممارق هذا الزمان" (٢٥).

٧- في عودة إلى العنواين:

يمثل العنوان "الأيك" في المهاج والأحزان إحدى المعبارات النسيجية التي تقول: "المكتوب يتوضع من عنوانه"، إذ يمثل هذا العنوان وظيفة إغرائية-تنجسية في محاسنه عنوان كتاب

مكتبة البيت

- ١- الجاحظ- البيان والبيان. تحقيق عبد السلام حارون، ج ١، دار الفكر، بيروت.
- ٢- عمرو أحمد ياسين- تحول الخطاب التراثي في عصر النهضة، ط ١، ٢٠٠٥، مطبعة الروزا، عمان.
- ٣- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي- قراءة في الأساق الثقافية العربية، ط ١، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- ٤- قطوس بشام- سيمياء العنوان، ط ١، ٢٠٠٢، عمان.
- ٥- قاسم حاي- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ط ١، ٢٠٠٢، دار الهلال، القاهرة.
- ٦- ناصف مصطفى- محاورات مع قشر العربي، سلسلة عالم المعرفة للذكورية، شباط ١٩٩٧.

اليوميات

- ١- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي، ص ٨٨.
- ٢- الجاحظ- البيان والبيان، ج ١، ص ١١.
- ٣- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي، ص ٨٧.
- ٤- المرجع السابق، ص ٨٧.
- ٥- ناصف مصطفى- محاورات مع قشر العربي، ص ٧٧.
- ٦- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي، ص ٧٣.
- ٧- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي، ص ١٤.
- ٨- أنطوني عبد الله- سيمياء العنوان، ص ٤٤.
- ٩- أنطوني عبد الله- المرجع السابق، ص ٤٤.
- ١٠- أنطوني عبد الله- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ص ١٨٤.
- ١١- المصدر السابق، ص ١٣٠.
- ١٢- أنطوني عبد الله- المصدر السابق، ص ١٥٥-١٦١.
- ١٣- أنطوني عبد الله- سيمياء العنوان، ص ٤٤.
- ١٤- أنطوني عبد الله- سيمياء العنوان، ص ٤٥.
- ١٥- أنطوني عبد الله- النقد الثقافي، ص ٢٣.
- ١٦- قاسم حاي- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ص ١٢٢.
- ١٧- المصدر السابق، ص ١٧٨.
- ١٨- عمرو أحمد ياسين- تحول الخطاب التراثي في عصر النهضة، ص ٣٩.
- ١٩- أنطوني عبد الله- حينما سقطت التنية ويزيد الشعي، حوار عبد الله السطحي، www.al-jazirah.com.sa ٢٠٠٧/٢/٤، الساعة ١٠ صباحاً، ص ١.
- ٢٠- قاسم حاي- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ص ٢٣٢.
- ٢١- أنطوني عبد الله- المصدر السابق، ص ٢٨٤.
- ٢٢- قاسم حاي- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ص ٢٣٣.
- ٢٣- المصدر السابق، ص ٨٧.
- ٢٤- المصدر السابق، ص ١١٦.
- ٢٥- قاسم حاي- عزت- الأيك في المهاج والأحزان، ص ١٠٩.

اسم الملحن، وقد اعتبروها من الحان "رياض السنباطي"، والسبب يعود إلى أن "بليغ حمدي" أخضع موهبته لدراسة أم كلثوم الكلاسيكية، بحكم تأثره الكبير بالشخصية الفنية التي تمثلها كوكبة الملحنين الذين كانوا يحيطون بكوكب الشرق "أم كلثوم"!! وقبل المضي في اقتفاء مسار التجديد الفني للفنان "بليغ حمدي"، نشير إلى أن الموسيقار "محمد فوزي" كان أول من هدم الملحن "بليغ حمدي" للفنّانة الكبيرة "أم كلثوم"، لتبدأ بعدها رحلة الإبداع والألحان التجديد بين الاثنين!! غير أن التجربة الأولى للموسيقار الشاب مع سيدة الغناء العربي قد اثبتت أن "بليغ حمدي" تتطوي الحانه المبكرة على موهبة صادقة وطاقة رهيبة، يمكن أن تثمر الحانا وأعمالا فنية عالية لا حدود لها.. وكانت الفنانة "أم كلثوم" أول من آمن بموهبة وعبقريّة هذا الملحن الشاب، وأكبر دليل على ذلك أن الموسيقار "زكريا أحمد" عندما واهته النية في مطلع الستينيات من القرن الماضي، وكان قد باشر تلحين

أغنية "انسماك" لم تجد "أم كلثوم" ملحنًا أكثر جدارة بتلحين تلك الأغنية بمد وهاة ملحنها الأصلي "زكريا أحمد" من الموسيقار الشاب "بليغ حمدي" الذي قام بتلحينها، وقد وحق في إرضاء ذوق "أم كلثوم" الأمر الذي زاد للملحن شعورا أكثر بثقته بنفسه، وفي هذه الأغنية بدأت الملامح التجديدية في الحان "بليغ حمدي" تتجلى ولو بالتدريج لأن هناك خوفا كان سائدا من أن "أم كلثوم" ترفض التجديد على النحو الذي جمل "بليغ حمدي" يتامل مع نزعة التجديد التي يتسم بها، بحذر وخوف، وهذا ما دفعه إلى تحقيق حلمه ونزوعه نحو التجديد

بليغ حمدي

ودوره في تحديث الموسيقى العربية!!

عمر بنموذنة



أولاً، في تحريره سم "لم كلثوم".

عندما ظهر "بليغ حمدي" كأصغر ملحن تفتح له "أم كلثوم" حبال صوتها في أغنية "أنت حين والحب حين" سنة ١٩٥٩، لم يكن بمستوى التجديد الموسيقي الذي صرف به لاحقا، بل إن هذه الأغنية التي وضع ألحانها الموسيقار الشاب هي أول لقاء بينه وبين أعظم مطربة عربية، لم تكن تشمل بصمات الملحن الجديد، بقدر ما كانت تدور في فلك الألفان التي وضعها الممثلون الكبار، وتقدمها "رياض السنباطي".

فبالرغم من أن لحن الأغنية يكشف عن موهبة حقيقية تعد بالشيء الكثير فإن الجمهور الواسع الذي تابع الأغنية، لم يكن يعرف

استطاع بليغ حمدي أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن فزعه في تحرير الأغنية الكثومية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها

الجمهور الشباب من الجيل الجديد الذي ولد مع ثورة يوليو ١٩٥٢، بل أن البعض يرى أن ألحان بليغ حمدي الجديدة المتجددة قد أنزلت "أم كلثوم" من برجها الماجي عندما ألقت حول حنجرتها ملايين الشباب العرب من المحيط إلى الخليج.

واستطاع "بليغ حمدي" أن يستقر على لون التجديد الذي يعبر عن نزعة في تحرير الأغنية الكثومية من حالة الكلاسيكية التي سادت أعمالها، الثنائية مع كوكبة الملحنين القدامى، إلى عهد جديد يستجيب لتطور العصر والسوق، وإن تجاوب "أم كلثوم" مع ألحان الجديدة التي يتزعمها "بليغ حمدي" إلى جانب كوكبة من الملحنين الشباب مثل "محمد الموجي" وكمال الطويل و"سيد مكاوي" يبطل الزعم القائل أن "أم كلثوم" ترفض التجديد والتجاوب مع روح الحداثة والتطور، غير أن سيدة الفن العربي، ظلت وفية لأصالة الموسيقى العربية الشرقية حتى وهي تؤدي ألحاناً وأغنيات من رموز الحداثة والتجديد من جيل الشباب، ولكن من دون أن تنفل الدور الكبير الذي أحدثته ألحان الموسيقى "محمد عبد الوهاب" في تحديث وتجديد مدرسة أم كلثوم الثنائية، حيث كان لألحانه دور كبير وجوهري في تحديث مسار الفني المستقيم الذي سارت عليه أم كلثوم!!

وكان لفنانة "أم كلثوم" الأثر الكبير في شهرة الملحن "بليغ حمدي" عندما غنت له من ألحانه العديد من الأغنيات، وهي تتربع على عرش الأغنية العربية، وكان له نصيب الأسد من حيث عدد الأغاني التي لحنها لأم كلثوم، فقد

مع "أم كلثوم" بأسلوب التدرج الذي يوازن بين الأصالة والتجديد، وقد نجح "بليغ حمدي" في تحقيق مشروعه في التجديد بصورة أكثر جلاء عندما استطاع أن يقنع أم كلثوم بإدخال آلة "الساكسوفون" ذات الطابع الأوروبي، لأول مرة في أغنية "فات الميعاد" ملحقاً استطاع "محمد عبد الوهاب" أن يقنعه بإدخال آلة القيثارة الكورباتي في أول أغنية لها من لحنه، وهي "أنت عمري" سنة ١٩٦٤.. غير أن "بليغ حمدي" قد تقدم خطوة كبرى إلى الأمام عن طريق التجديد والتحديث الموسيقي مع الفنانة "أم كلثوم" عندما قام بوضع لحن أغنية "ألف ليلة وليلة" ففي هذه الأغنية يتلمس المستمع بصمات التجديد بصورة واضحة بما يتماشى وأسلوب "بليغ حمدي" حيث تتميز هذه الأغنية بمقدماتها الموسيقية الاستعراضية ذات الحضور البارز، سواء من حيث الطول أو من حيث استخدام الآلات الموسيقية العربية مثل القيثارة الكورباتي، والساكسوفون، على عهد يرى فيه البعض أن "بليغ حمدي" يبالغ في استخدام الآلات الموسيقية الغربية إلى حد الإفراط الذي يلحق تشويشاً بالموسيقى العربية والشرقية التي لها أصالتها وخصوصيتها، ولم يتوقف تجديد "بليغ حمدي" عند قدرته على الاستخدام الحسن للآلات الموسيقية العربية في المقدمة التي وضعها لأغنية "ألف ليلة وليلة" بل نجده يستعرض تنويعاته اللحنية بصورة غير مسبقة في مسيرة "أم كلثوم" الفنية على عهد يبدو فيه الملحن إزاء عمل استعراضي باهر يعطش اهتمام وإعجاب الجمهور والمستمعين!!

على أن التجديد الذي أحدثه "بليغ حمدي" مع كوكبة الشرق، لم يقف عند الآلات الغربية التي استخدمها في ألحانه وتأليفه الموسيقي، بل أن التجديد، امتد إلى طبيعة الألحان التي قام بوضعها بما يقدم فكرته وتزعمته في التجديد، حيث اعتمد "بليغ حمدي" في مجمل ألحانه أسلوب "التطريب" الذي يعتمد على الإيقاعات السريعة، حيناً، والخفيفة حيناً آخر، مع مراعاة "معاني" النص الشعري ومعاني كلمات الأغنية، ويرجع الفضل إلى الملحن "بليغ حمدي" في تقريب "أم كلثوم" إلى

وضع لها ألحان الأغاني التي زادت في انتشارا وذيع اسم "بليغ حمدي" ومنها: سيرة الحب، كل ليلة وكل يوم، ضاع الحب، فات الميعاد، الحب كله، أنساك، حكم علينا الهوى... وغيرها... ولا شك في أن الذي يتبعه مجموع الأغاني التي وضع ألحانها "بليغ حمدي" لفنانة "أم كلثوم" سوف تستوقفه أغنية "الحب كله"، الأغنية التي وضع فيها الملحن خلاصة عبقريته وموهبته، بل إن "بليغ حمدي" ذاته يعترف في أكثر من تصريح صحفي أن أغنية "الحب كله" أقرب الأعمال الشباب إلى نفسه، وأنها أخذت منه كل جهده لتأتي على الصورة الإبداعية العالية التي عليها، وكان الموسيقى "بليغ حمدي" قد أدى هذه الأغنية بصوته بقاعة الأطلس في الجزائر العاصمة سنة ١٩٦٦، إبان مرافقته للفنانة "وردة الجزائرية" في جولتها الفنية التي قادتها إلى إحياء حفلات غنائية في كل من الجزائر العاصمة ومدينة غنابة...

وتعتبر أغنية الحب كله مثلاً للإبداع الفني والجمالي في تعامل الملحن "بليغ حمدي" مع فنانة من طراز "أم كلثوم" وفي هذه الأغنية اكتملت ونضجت موهبته الفنية، وبالتالي فإن نزعة التجديد قد بلغت ذروتها وحقت كمالها المنشود، مع أغنية "الحب كله" وفيها تنعصر المبقرية على صاحبها!!

وفي آخر لحن وضعه "بليغ حمدي" للفنانة أم كلثوم سنة ١٩٧٢ وتحديداً أغنية "حكم علينا الهوى" يستوقفنا الملحن على مقدمة موسيقية استعراضية تكاد وحدها تطفئ على بقية المقاطع اللحنية والموسيقية الأخرى، وفي هذه المقدمة يبدو الملحن "بليغ حمدي" يسرف في تغليب الآلات الموسيقية الغربية على نظيراتها العربية والشرقية، على نحو جلب إليه الانتقاد من قبل الفيورين على أصالة الموسيقى العربية والروح الشرقية، غير أن "بليغ حمدي" كان وأهيا لرسائله التجديدية في الموسيقى الشرقية وأنه ليس نشازاً في مسيرة التطور والتجديد، بل إنه يعتبر جهوده في هذا المجال استمراراً لرسالة التطوير والبحث التي بدأها الموسيقيون العرب الرواد من "سيد درويش" و"محمد القصبجي" إلى "محمد عبد الوهاب" و"فريد الأطرش"



تزامن ظهور بلبلج حمدي على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت أغانهم بعبد الحليم حافظ

ولكنها كانت تقتصر إلى الروح التطريبية التي تتصف بالإيقاعات السريعة والألحان الخفيفة، والتي من شأنها أن تحرك ساكن الجمهور والمستمعين، وتشرتهم في التعامل مع اللحن بروح فيها من الحيوية والتفاعل مع الطرب، وكانهم جزء من اللحن والأغنية..

بعد هذه المرحلة الفنية الأولى التي كانت السمة المميزة لأسلوب "عبد الحليم حافظ" الغنائي، كان لا بد من إحداث نقلة في التجديد والتحديث، تنتقل فيها التجربة إلى عهد الأغنية "التطريبية" التي يؤدي فيها الفلكلور دوره في الأغنية الجديدة، والتي يقف وراءها الملحن "بلبلج حمدي" والذي التحق متأخراً نوعاً ما عن كوكبة الملحنين الشباب الذين سبق ذكرهم، وبالتعاق "بلبلج حمدي" برفقاء العنديلبي الأسمر يكون للفنان والموسيقى عندهم شأن آخر، ويتخذ الفن الغنائي وجهة جديدة فينتقل فيها "عبد الحليم حافظ" من مرحلة التجديد الأولى إلى مرحلة التجديد الثانية، وكان "بلبلج حمدي" رائد هذه المرحلة الجديدة الثانية، حيث قدم في هذا الصدد أغنيات مختلفة عن سابقتها من الأغنيات التي اشتهر بها الطرب الشاب عبد الحليم حافظ ومنها "جانا الهوى" و "على حسب وداد" و "الهوى هواي" و "سواح" وغيرها من الأغاني التي وضع الحائنا "بلبلج حمدي" لتبدأ معها مرحلة فنية جديدة، توصف بأنها مرحلة التجديد الثانية من مسيرة "عبد الحليم حافظ" الغنائية.

صحيح أن نزعة التجديد في أغنيات "عبد الحليم حافظ" لم تبدأ مع "بلبلج

ومحمد فوزي" و"الأخوين رحباني"، ولكن الذي فعله "بلبلج حمدي" أنه أحدث نقلة في النوع والشكل، وعمل على تسريع عجلة التطور والتجديد من غير المساس بجوهر الموسيقى العربية أو تحريفها عن مسارها التاريخي والحضاري، وما من شك فإن دور "بلبلج حمدي" في تحديث الإبداع الموسيقي العربي، كان من الأهمية بمكان وستظل جهوده علامة مضيئة في تاريخ الموسيقى العربية في القرن العشرين!!

تانيا: في تجربته مع عبد الحليم حافظ

تزامن ظهور "بلبلج حمدي" على الساحة الفنية كملحن متجدد مع ظهور كوكبة من الملحنين الشباب الذين ارتبطت أغانهم بالفنان "عبد الحليم حافظ" في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، ومن أبرزهم الملحن "محمد الموجي" الذي لحن أول أغنية بدأ بها عبد الحليم حافظ مشواره الفني وهي "أغنية صافيني مرة" قبل أن يلحن مجموعة من الأغنيات منها "هيك نار" ورسالة من تحت الماء" إلى آخر أغنية قبل رحيله سنة ١٩٧٧ وهي "قارئة الفجاف" ومن أهم الملحنين الشباب الذين بدأ معهم المطرب العاطفي مسيرته الفنية، الملحن كمال الطويل الذي وضع الحائنا متميزة له، منها: "في يوم في شهر في سنة" و "في يوم من الأيام" و "بلاش عتاب" وغيرها من الألحان والأغاني التي ترنم بها العنديلبي الأسمر إلى جانب الألحان التي أداها من ملحنين آخرين من جيل الشباب ومنهم الملحن "منير مراد" شقيق الفنانة الشهيرة "ليلى مراد" حيث لحن له هذا الأخير أغنية "يا مر الحب" إلخ....

وقد كانت الألحان التي اشتهر بها "عبد الحليم حافظ" في بداية انطلاقته الفنية، تمثل عهداً جديداً ومرحلة ذهيبية لأنها كانت تمثل قطيعة مع المرحلة التي سبقت ظهور هذا الفنان مع الكوكبة الجديدة من الملحنين الشباب!!

وتواصلت هذه المرحلة الجديدة من الألحان والأغاني التي ظهر بها "عبد الحليم حافظ"، وكانت تلك الألحان والأغاني تتميز بالروح التعبيرية البارزة،



حمدي" إذ أن "انطلاقة العنديلبي الأسمر" كانت بذاتها ثورة تجديدية مقارنة مع المرحلة التي سبقت ظهوره قبل بداية الخمسينيات، ولكن يمكن القول أن دخول "بلبلج حمدي" على الخط كان بمثابة القطيعة مع الألحان التي تقى بها "عبد الحليم حافظ" ولكن لا تلقىها بقدر ما تثرىها وتدفعها دفعا جديداً إلى تحديث أكثر من ذي قبل. وقد استقبل الشباب العربي من المحيط إلى الخليج الألحان الجديدة بترحاب كبير، لأنها كانت تستجيب لمتطلبات العصر والتطور في معناه الفني الذي يضيف الجديد ولا يتنكر للقديم، وهكذا، وجد الجمهور نفسه مجذبا إلى الإيقاعات الفنية الجديدة، بعد أن تعودت الأذن على المشاوح والتناغم مع الأغنيات السابقة التي أبدعها كمال الطويل و "محمد الموجي" و "محمد عبد الوهاب" في الخمسينيات والستينيات، مثل: "في يوم في شهر في سنة"، "قولي حاجة"، "بد إيه"، "على قد الشوق"، "يا خالي القلب"، "مشيت على الأشواك"، "أنت قلبي" وغيرها من الأغنيات الناجحة التي بدأ بها الفنان "عبد الحليم حافظ" حياته الفنية.

ولعل أغنية "زي الهوى" كانت نقطة التفجير في مسيرة المطرب العاطفي الفنية والتجديدية، والتي كانت تمثل القطيعة بين العهدين: العهد القديم، والعهد الجديد... وقبل ظهور "زي الهوى" كان "بلبلج حمدي" قد مهد الطريق بالحناءة الجديدة ذات النزعة التجديدية والروح الإيقاعية، المحركة للمشاعر والوجدان، والتي وجدت لها طريقاً إلى أذان المستمعين، لكن تلك الأغنية التي وضع الحائنا الملحن "بلبلج حمدي" لم تكن بالقوة الإبداعية التي تميز بها الملحن الجديد، بالصورة التي تيمد المستمع من الحان غيره من كوكبة الملحنين الذين أكثروا مسيرة "عبد الحليم حافظ" منذ البداية، ولكنها كانت إشارات واضحة وكافية لأن ترمف مدرسة عبد الحليم حافظ انطلاقة جديدة بدأت معالمها وملامحها تلوح في الأفق، وكانت أغنية "زي الهوى" التي دأبت وتنتشر في مطلع السبعينيات من القرن الماضي، هي قاطرة الطريق الجديدة التي سوف يسلكها الفنان "عبد الحليم حافظ".

بقفة كبيرة رةقة الملحن "بليغ حمدي".

إن الذين عاشوا تلك المرحلة التي ولدت فيها أغنية "زي الهوى" يتذكرون بلا شك ذلك الانتشار الكاسح والنجاح الواسع الذي حققته هذه الأغنية والتي كانت بمثابة القفلة الفنية لأنها جعلت من "زي الهوى" ولادة ثانية لـ "عبد الحليم حافظ"، ففي هذا العمل الفني الكبير، يافق الفنان جمهوره بمقدمة موسيقية غير مالوفة

حيث أنها كانت أسلوب مقدمة موسيقية زاخرة بالإبداع والتتويع..

وبالإضافة إلى الطبقات اللحنية المتميزة بالروح التجديدية والحدائث هبان "بليغ حمدي" استخدم آلات موسيقية غربية بشكل رئيسي ولافت للنظر وخاصة القيثارة الكهربائية "والسكسفون" وغيرها بصورة تبتث على الإعجاب والانبهار، وكانت أغنية "زي الهوى" حين ظهورها من أقوى الأغاني العربية قاطبة من حيث تأثيرها الكاسح في وجدان المستمع العربي، ولم تكن تافهسا إبان ظهورها سوى أغنية "عش أنت" التي قدمها الموسيقار "فريد الأطرش" من شمر "بشارة الخوري" ونالت نفس الإعجاب والتأثير.. ومع أغنية "زي الهوى" يكون "بليغ حمدي" قد أحدث قطيعة حقيقية ونهائية مع الألحان السابقة، وبالتالي هبان مدرسة "عبد الحليم حافظ" الجديدة سيكون لها شأن آخر من الإبداع والتجديد..

وتواصلت رحلة التجديد في الأغنيات التي تلت "زي الهوى"، فبعد النجاح الكاسح الذي حققته هذه الأغنية، أكد لدى الرأي العام أن الثنائي "بليغ حمدي" و"عبد الحليم حافظ" قد صنع وثبة عملاقة على درب الفن والموسيقى العربية، وقد وصل الأمر أن هذا الثنائي يكاد يكون وحده يتحكم الساحة الفنية العربية، بحكم السيطرة الفعلية المطلقة للأسلوب الفني الجديد الذي شكلت ملامحه أغنيات مثل "زي الهوى"، موعود، مداح القمر، حاول نتذكرني، أي دمة حزن لا... وهذه الأغنيات ليست مجرد أغنيات جميلة تفصص، ولكنها لوحات فنية ترصع جبين الإبداع الفئاني العربي المعاصر، ولقد تبه

"عبد الحليم حافظ" إلى ملامح الإبداع والمبقرية لدى الملحن الشاب "بليغ حمدي". ولذلك كان دائما حين يقدمه للجمهور يصفه بأنه أمل الموسيقى العربية، وما يؤكد هذه الصفة، أن الأغاني التي وضع ألحانها في هذه الفترة بالذات كبار الملحنين مثل "محمد الموجي" و"محمد عبد الوهاب" قد تأثرت بأسلوب بليغ حمدي في التلحين أو على الأقل أنه كان السبيل إلى وضع الأسس الفنية الأولى لهذا الأسلوب الجديد في صناعة اللحن والموسيقى، ولكن من غير التقليل من أهمية الألحان والأغاني التي وضعها "محمد الموجي" في مواكبة هذه المرحلة، ومنها "رسالة من تحت الماء" و"قارئة الفنجان" وغيرها، أو التي وضع ألحانها محمد عبد الوهاب مثل "فانت جينبا" و"بتندي منين الحكاية" و"من غير ليه.. التي شاء القدر أن يؤديها ملحنها بمد رحيل الغنديل..

ويشاء القدر أن ينتقل المطرب "عبد الحليم حافظ" إلى جوار ربه دون أن يؤدي آخر لحن كان قد وضعه "بليغ حمدي" له، وهي أغنية "أحلى طريق في دنيتي" والتي غناها بصوتها لاحقا الفنانة "فايزة أحمد". ولكن هذه الأغنية لم يحالفها الحظ في الانتشار كما هو الحال مع أغنية "من غير ليه" التي غناها "محمد عبد الوهاب" بصوته، ولقيت رواجاً كبيراً لدى الأوساط الفنية، ومنذ رحيل الغنديل الأسمر سنة ١٩٧٧، بدأت رحلة "بليغ حمدي" مع حركة التجديد والإبداع، تعرف التراجع تدريجياً، ليس لأن الملحن غير قادر على تجسيد طموحه الإبداعي،

**عندما تحقق اللقاء
الفني التاريخي
بين بليغ ووردة سنة
١٩٧٢ كانت رحلة
التجديد الموسيقي
لدى بليغ قد
اكتملت عناصرها**

ولكن لعدم وجود فنان من طراز "عبد الحليم حافظ" الذي كان يمثل جواز سفر لألحان "بليغ حمدي"... ورغم أن رحلة الملحن مع نهر الألحان لم تتوقف مع الأصوات الفنية الأخرى، إلا أن الفراغ الذي تركه رحيل "عبد الحليم حافظ" لم يستغل أي مطرب آخر أن يعا، ولا شك فإن هاجس التجديد ظل السمة التي تروق وجدان "بليغ حمدي" في التعامل مع رفيق دربه الفنان "عبد الحليم حافظ" ويستمر التجديد، ليكون الطريق الأخير في مسير كل من الملحن "بليغ حمدي" والفنان "عبد الحليم حافظ" والنتسمر في نهاية المطاف: الفن والفناء والطرب، في أجمل المعاني والأهداف السامية!!

ثالثاً: روع "وردة الجزائرية"

عندما تحقق اللقاء الفني التاريخي بين الملحن "بليغ حمدي" والفنانة "وردة الجزائرية" في أغنية "أدعوك يا أملي" سنة ١٩٧٢، كانت رحلة التجديد الموسيقي لدى "بليغ حمدي" قد اكتملت عناصرها، وتبلورت صورتها، وذلك من خلال تجربته ومدرسته التجديدية التي سبقت ذلك مع الفنانة "أم كلثوم" ومع المطرب "عبد الحليم حافظ"، ولكن الجديد في تجربة الموسيقار "بليغ حمدي" مع أغنية "أدعوك يا أملي" التي كتبها الشاعر الجزائري "صالح خرفي"، أنه أبدى مقدرة كبيرة في تلحين القصيدة الشعرية الفصيحة، حيث وهن في وضع لحن لقصيدة شعرية تتغنى بالوطن والحرية والاستقلال لتشدو بها الفنانة "وردة الجزائرية" في الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر. وفي هذا العمل الفني المتميز حاول الملحن تعليم الحان الأغنية ببعض المقاطع من التراث الفئاني الجزائري الأصيل، ومنها مقطع من الأغنية الجزائرية المروقة باسم "ما نيش منا.." وهو اقتباس مقصود لإعطاء الأغنية معنى جمالياً فنياً متمزج فيه الأنصه الجزائرية الأصيلة بالأنغام العربية المعبرة العبة!!

ومع صوت "وردة الجزائرية" وجد "بليغ حمدي" الحلقة المفقودة الأخرى في رحلته الفنية مع التجديد في الموسيقى والألحان العربية، وكانت العودة القوية



وما زاد في تبلور النزعة التجديدية لدى بلّغ حمدي في تجربته مع الفنانة "وردة الجزائرية" هو مدى استعداد هذه الأخيرة للتجارب مع توجهه الفني الجديد والتجديد، لإيمان الفنانة "وردة" بضرورة التجديد بعد المرحلة القديمة الكلاسيكية التي مرت بها من قبل مع الموسيقى "رياض السنباطي" في أغنيات "تداء الضمير" و"أيها الصاعدون" ولعبة الأيام"، فجاءت مرحلة "بلّغ حمدي" لتضع الفنانة "وردة" في طليعة الحداثة والتجديد، وليس أدل على ذلك مثل أغنيات: "العين السود" و"ليه واللا إيه" و"ندنه" و"حكايتي مع الزمان" وغيرها من الأغنيات التي وضع ألبانها الموسيقار المجدد "بلّغ حمدي"، وهي أغنيات تحمل الجديد في كل شيء، في الكلمات والموضوعات وفي الطبقات اللغوية والصوت القوي، وفي طليعة الألبان ذاتها، وفي إدخال بعض الآلات الغربية الحديثة بصوت أكثر فاعلية، ومنها بوجه أخص آلة الأورغ التي وضع لها "بلّغ حمدي" مكانة متميزة في معظم الألبان التي وضعها للفنانة "وردة".

وبالرغم من أن بلّغ حمدي لم يحتكر وحده صوت الفنانة "وردة الجزائرية"، فقد ترنمت بألبان الموسيقيين الكبار، مثل محمد عبد الوهاب و"محمّد الموجي" وكمال الطويل و"حلمي بكر" و"رياض السنباطي"، إلا أنه يصح القول أن بصمات الموسيقار بلّغ حمدي ظلت هي السمة التي ميزت أغنيات "وردة الجزائرية" طوال مرحلة السبعينيات، بل إنه صانع الخط الفني، وواضع الأسس الأولى في رحلة التجديد الموسيقي مع الفنانة "وردة" في انطلاقها الفنية الجديدة التي بدأتها معه في مطلع السبعينيات في الذكرى العاشرة لاستقلال الجزائر، بدءاً بأغنية "أدعوك يا أملي" وانتهاء بأغنية "بودعك..." وهي تجربته الفنية مع ورودة الجزائرية اكتشفت ملامح التجديد والتجديد والتحديث للموسيقى "بلّغ حمدي" ولا تزال آثارها بارزة إلى اليوم في تجارب الفنانين والموسيقيين الجدد.

وبالمزيد من الإبداع والتجارب والتجديد والتواصل، وكان سلاحهما الانتقالات إلى الأمام وعدم الاكتراث بحصد الحصاد ومديري المؤامرات واختلاق الخلافات والنسائس!!

ولعل أول أغنية لفت إليها اهتمام المستمع العربي في بداية انطلاقها الجديدة بعد انقطاع "وردة الجزائرية" عن الغناء هي أغنية "خليك هنا" التي لحنها الموسيقار "بلّغ حمدي"، ففي هذه الأغنية أثبتت "وردة الجزائرية" مقدرتها الفنية والصوتية، وتميزها عن الأصوات الغنائية الكبيرة التي كانت تملأ الساحة الفنية العربية، ومن جهته أثبت "بلّغ حمدي" في هذه الأغنية مقدرته، وعبقريته في توجيه الأغنية العربية الوجهة التي أرادها لها في التجديد والإبداع، فقد وضع المقدمة الموسيقية لأغنية "خليك هنا" لتكون شاهدة على عبقرية المعلن ونزوعه الشديد إلى تطوير الموسيقى العربية والانتقال بها إلى عهد جديد متجدد يستجيب لمطلوبات العصر ومتنضيات التطور والتقدم... ويمكن القول أن أغنية "خليك هنا" هي التي بعثت "وردة الجزائرية" من جديد على المستوى العربي بعد حالة النسيان التي شابتها طوال سنوات الانقطاع عن الغناء، وبهذه الأغنية صنعت "وردة" قطعة مع اللون الغنائي والنسق الفني الذي بداته قبل استقلال الجزائر، أي بالمعنى الذي يمكن القول فيه أن ولادة الفنانة "وردة الجزائرية" الحقيقية كانت مع "بلّغ حمدي" الذي استطاع أن يجسد مشروعه التجديدي من خلال صوته وشخصيتها الفنية المتميزة!!

بالرغم من أن بلّغ حمدي لم يحتكر وحده صوت ورودة الجزائرية إلا أن بصماته ظلت هي السمة التي ميزت أغانيها طوال مرحلة السبعينيات

إلى الساحة الغنائية للفنانة "وردة" بعد انقطاعها عن الغناء لمدة عشرة سنوات، فرصة ثمينة لاستكمال رحلة "بلّغ حمدي" مع التجديد والإبداع بصورة أكثر جلاء وعصفاً. وفي هذه المرحلة بدأت شهرة بلّغ حمدي تطفئ على كل الساحة الفنية والغنائية في الوطن العربي، خاصة عندما تم الزواج بين الاثنين، ليمتد تأثير هذا الزواج بينهما، إلى الزواج الفني، وتحول هذا الثنائي الذهبي إلى نهر يتدفق شدوا وطربا، تألفت فيه حجرة "وردة الجزائرية" وتسامت الحان "بلّغ حمدي". ومع نهر الأغاني والألبان التي وضعها للمعلن، انتقلت مرحلة التجديد عند بلّغ حمدي إلى مرحلة ثالثة، حيث يلاحظ المستمع أن الحان هذه المرحلة التي ترنمت بها "وردة" تحمل خصوصيات التجديد بشكل يوحي أن المعلن قد استقر بشكل نهائي على كون التجديد الموسيقي الذي أرادوه والذي بدأه من قبل، وكانت سنوات السبعينيات من القرن الماضي تمثل أزهى سنوات الإبداع والتجديد في الموسيقى العربية عند الموسيقار "بلّغ حمدي" في تعامله الفني مع الفنانة ورودة الجزائرية!!

وقد تميزت سنوات السبعينيات ببلوغ "بلّغ حمدي" ذروة التجديد القصوى، إلى حد اتهامه بنفاذ طاقته التجديدية وأنه صار يكرر نفسه في أعماله الفنية، كما تميزت تلك السنوات بألبان وأغان كثيرة، ملأت الأسماع والأذان في مختلف أرجاء العالم العربي، فكانت عودة "وردة الجزائرية" إلى الساحة الغنائية قوية بألبان "بلّغ حمدي" حتى صارت الحان هذا الأخير هي المسيطرة والأكثر حضوراً وانتشاراً من غيرها، سواء من حيث الكم أو من حيث الإبداع والتجديد، بل إن الفنانة "وردة" قد دفعت ضريبة نجاحها الكبير، من قبل الوسط الفني الذي ضاق بنجاحات هذه الفنانة، وانتشرت من حولها الإشاعات والمؤامرات، الأمر الذي اضطرها إلى تقديم أغنية من لحن زوجها "بلّغ حمدي" بعنوان "أولاد الحلال" في رسالة منها إلى الذين يخفون وراء تلك الإشاعات والمؤامرات، وواجه الثنائي الذهبي "بلّغ حمدي" و"وردة" عواصف ناروية من أعداء النجاح بثقة وإرادة



القوية حين يكون سعيداً مستمتعاً

لا أستعذك إلا بالله .. هل أستأجر حكمة؟

الذي بيني وبينك أكبر منه، هل تذكر؟

قال: وورق، وضجيج أرواح، فواللهي، كلها شريكة لك، وأنا لوالديها أمانك تنحب، ولو أجهلها سرا أياها في الكهف، وأنت القريب الذي كلما زاد طوق حصوله، أخرجت حياة السماء على أهل عيني، وأدليت الذاكرة بروح الهمزة في تشراف

بيني وبينك تغليب صفحة من رواية نجيبا على جئون بحثه عن وليد ميسعود، هي وحدها تفسر ما بي من لوعة والشتاق
(ماذا تريد مني هذه الحياة؟ لماذا لا تقف عند نقطة راحة لها، وعندها تكف عن السير إلى الأبد).

XXX

صبايمتا، ألوذ بحزني، وقد باعدت بيننا المسافة!!

يا.. دائما كنت أقول، (الصمت حرز الحائش)..

ها أنا حاش من صرقت أن سيكون لي صمر لن يكتمل به فرحي، وسأبقى أداري، بتعاطي الحياة، شوقي للذي يرمي رداءه
دهنه على صقعهم المتطاري..

وأنا توفيق مرهون للقائك أنت، هاينك يا من تسكن ضمام البعيد!

إنيك يا الذي كتبت لي عن كنت قريباً من سمائك، هناك حيث مذاق الأشياء مختلف، الهواء.. سبكي الماء.. خمير الناس.. أحباب، الانتماسة.. حقيقة، السميت.. مكاشفة، الفرح.. لذة، الورود.. هؤلاء.. بل حتى الحجارة، هناك لها حضور مختلف.. قريباً منك!!

فإنّ ذلك كُتِبَ لك، أتوجس ربيّة حين أُنس هديي، ولا أجِدُك حارساً للنفس.

لَاذَ أَنْتَ نَجْمٌ لَا أَطَالُكَ؟

لماذا؟ أنت تدري بأن القبط يهذي بكه وأنا الموحّد بالناموس الذي يشي به رسمك فأبقى أرتضيك.

نصائح من مئات الشهادات العربية

رغم نصائح الأصدقاء بنشر ما يردنا من الكتاب في وطننا العربي إشادة وتقييما لهذا المنبر الثقافي، إلا أننا اشرفنا أن لا نقوم بذلك لكي لا يفسر البعض بأننا نفعل ذلك زهوا، ومفاخرة، واعتدادا بمبالغنا بالشهرة التي وصل إليها هذا المنبر عربيا، ولكننا اليوم ونحن نوقد الشعلة الخامسة عشرة من عمر "عمّان" نقطف وبإيجاز شديد بعض هذه الشهادات - وهي بالونات - تقديرا منا لموسليها من كتابنا الأفاضل.

"المحرر"

نصائح من بين
مئات الشهادات
العربية عن "مجلة
عمّان" نشرتها
المنابر الثقافية
العربية وأرسلت
لرئيس التحرير

❶ من مجلة "عمّان" الثقافية العربية، تعرف القارئ العربي إلى ما تقدمه الأعلام العربية من إضافة مستفيضة وإثراء في المجالات الأدبية والفنية.

❷ من رسالة بعثت بها الكلية السورية للدراسة منها فائق المصطفى

❸ كانت قيمتي كبيرة وأنا أطالع هذه المجلة الفريدة من نوعها، بحيث مكنتني من التعرف على نشاطات الكتاب والأدباء من مختلف أنحاء الوطن العربي.

❹ من رسالة للدكتور "مصطفى بلعشري" رئيس فرع الإعلام الكتاب الجزائريين، ولاية عين الدفلى.

❺ "إن مجلتكم العزرا" ذات الإخراج اللغوي الكبير في العالم العربي تساهم مساهمة حيوية في السدود المائية المتروكة بآثار مبدلة غار وسيدات معالها والمساهلة على تراثها الخالد.

❻ من رسالة لرئيس المجموعة الحضرية لغامس الدكتور "عبد الرحيم الغلالي"

❼ "شكروا في أن لكم في الجزائر قراء محبين لا يتحتمون سوى أن تكون "عمّان" بين أيديهم كل شهر."

❽ من رسالة لقروفي الجزائري "الحبيب السليح"

❾ "أشكركم على مواصلتكم إرسال المجلة لأنها في اليمن والتي أصبحت أهم زاد ثقافي هنا، نأتمنهم من تقديم ثقافي وسدري متواصل لشركنا بدجلة الأدب في المؤسسات والهيئات

❶ كان يودى أن شاركتكم بإسعادكم فمكت في مجلة "عمّان" كنت ولت يمكن، لكن انشغالي برواية كنت منشغلا إليها طوال الفترة الماضية حالت دون ذلك، وأنا وقد فرحت من تلك الرواية يسعدني أن أبث بفضل منها فينشر في "عمّان"، التي من خلالها أتمكن من الإطلاع على الكثر مما أحبه وله أهمية ودلالة بالنسبة لي".

❷ من رسالة بعثت بها الروائي العربي الكبير المرحوم "عبد الرحمن منيف"

❸ "لقد استلها إسعاد كتاب "عمّان" التوثيقي ومجلة "عمّان" المشهورة بمستواها فيها ومشغولا إلى العديد من أجازاكم."

❹ من رسالة بعثت بها معالي العين "تلي شرف" إلى معالي أمين عمان.

❺ "لقد أبح لكاتب هذه السطور أن يكون رئيس تحرير مجلة "الفكر" ولجنة "المواقف" ومدير تحرير مجلة "الرائد العربي" ولدى أحمد أن سعيد الزميل "عبد الله حمدان" قياسا على ما جرت ويلاوت هو صمود أسطوري".

❻ من مقالة للكاتب الأردني "إبراهيم الجلولي" في "الرأي"

❼ "أود أن أهنئ من لتقديري للجهود الفاضل في تحرير هذه المجلة وتقدم مبتواها بإطراء مما لم يحصل في المجلات الثقافية في زمننا العربي هنا".

❽ من رسالة للدكتور "عبد العزيز القالح" مدير مركز الدراسات السود السود

من ثلث لوضوح الحداثة والمواهب الحقيقية.

«عن رسالة للكاتب "محمد وهذا ميراثه" استلهمنا
ألمسى في جامعة الحديدة»

«...تابع "همنان" شهرياً وأفكر لكم مواصلة بها، وأرجو أن
تدخل إلى الأستاذ "خايل قنديل" - صاحب الصفحة الأخيرة
- الثقافي معه في الكثير مما كتبه، فلا بد من وقف هذا
"الخراب المعرفي".»

«من رسالة للكاتب "محمد جابر الأنصاري" الفكر
البحرني المعروف.

«أدهشتني "همنان" أبداً إدهاش. إن إخراج المجلة الأنيق، وما
احتوته من مواضيع أنبية وفكرية وفنية يجعلها تتنافس أرقى
المجلات العربية بل وتتفوق عليها.»

«من رسالة للدواني الحرفي، الحلل على جائزة الهايبرين
"فؤاد التكرلي".»

«لقد وجدت في "همنان" العربية الأردنية ملجأً وملاذاً هز
لظيره في وطننا العربي الفسيح، ولا أظن أن هناك هامداً
على استمرارتي في المساء أقوى شهادة من مجلة "همنان"
الرائعة.»

«من رسالة إلى أمّ همنان بعثها الشاعر العراقي الكبير
"حبيب الشيخ جعفر" لدى فوزه بجائزة سلطان عويس.

«مجلة "همنان" غرقت الوجود مجلة ثقافية تحمل الهم
الثقافي بمال البلية التي لم تكف بتطويف فوارق البلية
وأنا لعلي الأمر إلى التكيف الحقن أيضاً.»

«من مقالة لشهرها صحفية الرياض السعودية للكاتب
السعودي "محمد الثقفي".»

«تجاذبتنا مجلة "عمر" التي تصدرها أمّ همنان الكبير
باسمها أروا كتلة. همنان في حصصين ضخمين لتصلنا حوارات
سبع تجسّد في كتاب الحداثة أن أجروها مع عدة من
المبدعين، حوارات تؤرّخ لتحوّلات الأدب والثقافة والفن في
العالم العربي.»

«مقالة في الملحق الثقافي لتصفية الاشتراك العربية
بقلم الناقد "عبد الرحيم العلام".»

«كثمة مجلة أدبية شهيرة وأقية في الأردن هي مجلة "همنان".
تجسّدنا معتمداً وشكلاً لثقافتنا بالاحداث الفنية الإبداعية
الثقافية إلى الجانب الأدبي.»

«من مقالة للكاتبة اللبنانية المعروفة "غادة السمان" في
مجلة الحوادث.

«من بين المجالات التي تصدر عن مؤسسات حكومية، تميّز
"همنان" المجلة الأكثر انتظاماً في الصدور، والأكثر تنوعاً في
المادة، والأوسع انتشاراً بين القراء، والأكثر انتشاراً على المشهد
الثقافي العربي.»

«من مقالة نشرت في صحيفة "القدس" التي تصدر في
لندن للكاتب والشاعر أمجد ناصر»

«...مجلة "همنان" يوم هرفي جيت على دخول العرب في
جنان اندامية الأبريق، إنها فرصة لنحني أسرتها من هذا
النشر الثقافي التوسعي.»

«من مقالة للدكتورة "مسعودة أبو بكر"
في صحيفة الحرية التونسية.»

«يعتبر في إن لفظي لأم إيجاب الأصنفاء السعوديين ممن

التقنيتم في تاريخي جليبي بالألفية من أكاديميت وأدباء
بالقراء "همنان"، وقد أسست في إحدى الزوايا هناك وأدباء
تجهد شهرها للحصول على المجلة لتقوم باستنساخها
للإفادة من دراستها فضلاً عن توجيه طلبتها للقراءتها.»

«د. محمد صابر هويد، ناقد وأكاديمي هرفي معروف.

«كلت توصلت بالرحلة كلما حسنت تقود جميل لاني
أصبحت موطننا في زمن الشتات.»

«د. زهور كرام، روائية وأكاديمية من المغرب.

«أحسن طرح كلما رأيت المجلة تكبر وتستقطب كُتّاباً جديداً
مرموقين، وهذا يعود إلى ما تبدلونه من جهد صادق.»

«د. صالح هويد، كاتب وأكاديمي هرفي
مقيم في الإمارات.

«لقد وجدت في "همنان" دوماً جديداً ومهاداً ثقافياً جديداً،
كلما تحلّى بمهارة استغنية لحو الفيزيائي وأصبح الوجدان
وتخترق الفكر والمقل، وما يزيد في أهميتها في المساحة
الثقافية والفنية العربية، شموليتها وجديتها طرحها ومواضيع
معاصرة ومواكبة للفكر العالمي بأفلام نخبية متميزة.»

«الدكتور حمدي، كلية العلوم والإعلام، ليبيا.

«مجلتكم تقتحم كل البلاء والظوب واعتقد أن الكثيرين
يشاركوني هذا الرأي.»

«د. محمد أبو دومة، شاعر وأكاديمي من مصر.

«لقد أصبح مجلة "همنان" أروعها التقنيتم في المساحة
الثقافية العربية وهي مجلة لك بهذا المورد الذي نحتفي بها
كلما توصلنا بها.»

«عاشقة الزوايا، كاتبة سورية مقيمة في باريس.

«فكر على مواصلة إرسال "همنان" إلينا كل شهر، وأفكره
على الجهد الذي تبذله في جمع مادتها وإخراجها وعلى
النسق الذي حافظت عليه، إذ لا يزال المستوى الفكري والفني
للمجلة في تصاعد مستمر ذلك أن القارئ يجد لغة وإفادة
عاجلة.»

«د. محمد الباردي، ناقد وأكاديمي من تونس.

«تابع بالاهتمام وبنية مجلة "همنان" وهي تزداد جمالاً
وبراعة شهراً بعد آخر.»

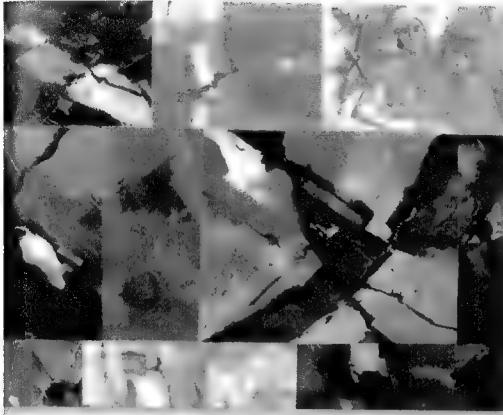
«أعني جعفر الملاق، شاعر وأكاديمي هرفي
مقيم في الإمارات.

«مجلة "همنان" مثارة متميزة في المشهد الثقافي العربي،
تحظى بمنزلة رفيعة وأثرية في تونس وسائر أقطار المغرب
العربي، وهو ما يحفزني على تمهين كل ما تبدلونه من جهود
منتظمة في سبيل المحافظة على هذه المنزلة الرفيعة التي
تتمتع بها "همنان".»

«د. هبة بن جعدة، كاتبة وأكاديمي من تونس.

«مجلة "همنان" مشروع كبير زهد لأن الذي يقوم عليه رجل
واحد، فلم تكرر الاجتهادات ولم تتخارب المصالح، ولأن رئيس
تحريرها أعلن من شأن الكاتبة والكتابة وتعامل معهم باحترام
بالق، والمضاجعة في مهرجان "كروند" حين اكتشفنا أن مجلة
"همنان" مغروقة في تونس والجزائر أكثر بكثير من عمّان.»

«إبراهيم جابر، كاتب أردني.



قراءة في التجربة التجريدية لرائد التشكيل الأردني: الفنان مهنا الدرة

غازي عيسى

نتاج جيل من الفنانين الذين خرجوا من عباءته واتجهوا إلى التجريد حتى يتمكنوا من التعبير الحر خارج القيود، رغبة في التويع والتجريب، وأصبحوا يولون أهمية متزايدة لوسائل الإنجاز وتقنيات التكوين.

وإنما للمعتقد أنه لو لم تكن فرشاة مهنا الدرة الجريئة ونظورته الحادة النفاذة لما أمكن لفنانين لاحقين أن يظهرُوا ويبرزهروا على تربة مهيبة محروقة، حتى أن الحداثيين من الفنانين لا يدرون أنهم يسبحون في فلكه الذي رسمه لهم منذ أكثر من خمسين عاماً وما زال يعطي كالتعب المتجدد.

وعندما نتناول هذه التجربة الأصيلة، إنما نؤكد على أهميتها في الفن والحياة، وعلى ريادتها للحركة التشكيلية الأردنية الماصرة، التي قدّم لها الكثير خلال مسيرته الفنية... ورغم ما قدّمه هذا الفنان الكبير عبر تلك المسيرة، والشهرة الكبيرة التي يتّبع بها كرائد التشكيل الأردني، لم نشاهد دراسة متكاملة، ولم نر بحثاً جاداً عنه، رغم أنه أصبح فناناً معروفاً في كل من الوطن العربي، وفي كثير من البلدان الأجنبية، ولوحاته موزعة في متاحف ومؤسسات خاصة وعامة ولدى عدد كبير من الأفراد في كل مكان وهي شتى بقاع الدنيا.

تجربة الفنان الأردني مهنا الدرة الذي شق طريقه نحو القمة، وإحدى من التجارب البارزة والرائدة في ملامحها داخل إطار حركة الفن التشكيلي الأردني بشكل خاص، والعربي والعالمي بشكل عام، وضمن ذلك الإطار حاول الدرة التوفيق بين "معطيات التراث الأردني"، القائم على أصول "اللفة" من ناحية، و"المضمون" المستخلص من "الأردن" المعنى والمكان من ناحية أخرى.

وهو أيضاً من الفنانين الذين لهم بصماتهم الواضحة على التشكيل الأردني من خلال مساهماته في إيقاظ حس المثلي على التيارات الجمالية الحديثة، النابعة من البيئة الاجتماعية والثقافية المحلية، وهذا واضح في

لذلك ليس هناك من شك في مكانة "الدرة" في حركة التشكيل الأردني، فهو صاحب "البداية النافذة الخلاقة" في إضاءة شملة فن الرسم والتلوين في الأردن منذ منتصف القرن الماضي حتى يومنا هذا.

المحلية لمختلف البلدان، وعلاقاته الثقافية المتسعة التي تؤثر سلباً في بصمة الهوية المحلية، الأمر الذي يضفي على إبداعه اللاشكلي شيئاً من العولة.

إن تطور فن مهنا الدرة في فترة الستينيات - مثل الفنانين الكبار في كل المصور - هو صراع مضن وشاق مع الشكل والمضم، بحثاً عن الحقيقة القصوى الكامنة وراء العالم المرئي، وينبع إلهامه من اعتقاد قوي بأن وراء كل الظواهر المتغيرة حقيقة واحدة غير متغيرة، وأن مهمة الفنان أن يكشف هذه الحقيقة.

ويمثل التقصي من هذه الحقيقة عند مهنا الدرة - كما هو الحال عند كثيرين غيره - في التحول الدائب من أسلوب إلى أسلوب، فمن "واقعيته التعبيرية المبكرة" في بورترياته - ما زالت مستمرة - التي تتجلى فيها دقة ملاحظته وحبه للون، واهتمامه الكبير بالشكل الإنساني، إلى الرغبة في التيسيل الذي بدأ به مهنا الدرة وأوصله في النهاية إلى "التجريد".

تكريس الأسلوب

ولما كان الفنان كبشر لا يستطيع أن يتعدى الواقع، فإنه يعود إلى التعبير عن الوجود المرئي تعبيراً تجريدياً، فتجد في أعماله الأولى، الستينيات، التي تناول فيها بيوت مدينة عمان أنفاس الواقع دون أن تجد أماناً للواقع ذاته، وهنا نجح الدرة في أن يستخلص من الرؤية الواقعية فيما خاصة بالنسبة للخط واللون والتكوين، فأتجهت خطوطه إلى الانسيابية والتبسيط، واتسمت بطابع شرقي في منبها ومنمها، مع الاحتفاظ بالأساسيات في الشكل.

وهنا يتأكد ويتكرس الأسلوب الذاتي الذي تكمن فيه قدرة الفنان لا على النسخ والمحاكاة، بل التميز وإعطاء قيمة للزمن، وهذا تماماً ما قصده (دولا كروا) حين كتب يقول: "أن المرء يعمل ليس فقط لينتج الفن، وإنما ليعطي قيمة للزمن..."

(١)

أما ألوانه فيمكن أن نقول عنها، بأنها مختصرة وفاتمة، ظهرت على مسطح لوحاته

والوجدان والمشاعر والأحاسيس المطلقة، حيث يثير ذلك الخطاب في المتلقي متعة روحية ذات نكهة شرقية، تتضح بإيقاعات تشبه التساييح، كما أمال المتلقي التأمل خلقت روحه في عالم اللوحة للزخمة عن الفرض، وتبدأ اللوحات في الكشف عن أسرار جمالياتها التي تجمع في توافق مذهن بين التجريد والمناظر المقروية، كأنها تروي قصص ومناق جمال اكتسبه الفنان من أيام الطفولة في عمان والكرك والتجوال في أرجائها، قبل أن تملأ قدماء أرض إيطاليا، حين ذهب إلى روما للدراسة في أكاديمية الفنون.

والثناء الدراسة منحة الأكاديمية الكثير من الأمور التقنية خاصة في اللون وأصمى التصميم، والثقافة الغربية والانطلاق الإبداعي، وبجانب ذلك تكونت ثقافته الفنية التي حددت مسار أسلوبه من حينها.

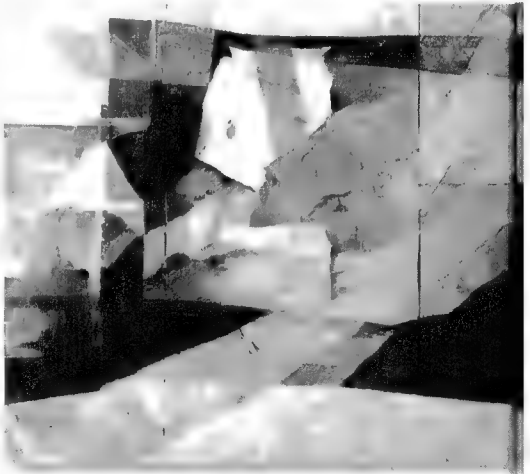
ويهد تخرجه مضى بأسلوبه... يبحث عن صيغ تشكيلية جديدة، تميز عن هويته، المستمدة من ثقافته وخبرته المتنوعة المصادر، ومكونات شخصيته المكتسبة من طوافه بالعدد من دول العالم كنيولوماسي واحتكاكه بالهويات

حتى أن الكتاب الذي صدر في روسيا وحمل اسمه (مهنا الدرة)، لم يتناول تجربته التشكيلية، بل كان عبارة عن شهادات مقتضبة ظلت بعيدة عن النقد التحليلي للتجربة؛ لأنها قدمت تملقا بلوحته، وحبا لها، وهذا الحب انسحب على بعض المصنفين والمهتمين بالفن الذين التقوا مهنا الدرة نفسه لكي يتحدث عن تجربته، ويقدم رؤيته للمتلقى...

وهذا جعل مهمة الكتابة عنه صعبة للغاية، لما نعرفه عن شهرته، ومعرفته من قبل الناس والمهتمين، ولهذا السبب، سنتحدث عن جانب مهم تملكه هذه التجربة، ألا وهو التجريدية في تجربة الفنان مهنا الدرة.

عالم الدرة.. الحرية الكاملة

إذا أردنا أن ندخل من الباب الحقيقي إلى عالم الفنان مهنا الدرة، فليتنا أن ندخله من باب تلك اللحظة الفارقة (الحرية الكاملة) التي وضعت على بدايات "التجريد"، تلك اللحظة التي بدأت تميز فيها أعماله عن الهوية المحلية كموقف وخطاب استعطي موجه إلى الروح



سواء رسمت بشكل عمودي أو أفقي، والمعالجة بمجموعة زرقاء قائمة والوان باردة محدودة، ومطعمة بالأبيض، بأنها تدور في جو الليل، وتتبع من الظلام المحيط بها، حيث يأتي النور من الأمام، ربما كترديد لأغنية الصمت الحافل بالهمسات، مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم التي لا تحصى. والحق أن البيوت وما يحيط بها من عناصر تكتسي في الليل بمهابة لا تتاوم، وتزداد عظمتها وشموخها كثيراً، بل إن العتمة تضفي الرؤى.

وأول ما يستوقفنا في تلك اللوحات هو الطابع السكوني العظيم عليها، لذلك يمكن تسميتها. بالموسيقى الكلاسيكية. "بالليليات".

ورويداً رويداً غابت البيوت وأبوابها وسائر تركيباتها ولم يعد لها وجود في اللوحة التي أملت علينا من خلال كتل لونية مجردة من أية خصائص واضحة في الدلالات الإيحائية... إلى حيث صارت لوحاته... تتوزع ألوانها المتميزة بكتافها ونثو ضربات فرشاته، وسكينه المريضة، تقطيعات هندسية غير مقدرة لانصاف مستطيلات ومربعات أو أجزاء من مثلثات محملة، إنه في أصالة هذه تخلص من الموضوع كلياً، وهو في سبيله لأن يتخلص حتى من الحدود الواضحة في الأشكال الهندسية، ليكون بالتالي في حل من أي ارتباط بأية مادة موضوعية أو شكل تجريدي يقلل لوحته، وليترك لألوانه وحساسيتها وما يتخللها من إضابات متفرقة أن تمبر عن مضمون اللوحة العاطفي بمفهومه الانطباعي غير المحدد بموضوع معين. (٧)

لقد نسي منها الدرة، في مرحلته هذه، وبهجة، تصورات جمالية جديدة، وخاض تجارب فتحت له مسارات... بعدما أوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي، على نحو يستشعر منه فكرة العودة إلى البسيط والأولي؛ من الحجم إلى السطح، من الشكل إلى الخلع، ثم فيها توظيف ما ذكر إلى جانب الشر والبناء السيمفوني للموسيقى، والتكوين الفني المرتفي في منظومة إبداعية، تضمن اندماج الأجزاء في الكل، مع استثمار حضورها وحضور الخطوط والألوان والموسيقى في خلق طرح إبداعي يثير الدهشة والإعجاب، وقد يصل بنا إلى حد الاهتزاز طربها في بعض الأحيان، ويحقق الفنان في هذه الفنانة صيغة شعرية آخاذة في صناعة مشهد الرسم،

والذي يثير الإعجاب حقاً في العمل الفني من وجهة نظري النقدية، ليس



لوحات عمان.. موسيقى كلاسيكية

وتوحي أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان المتصقة ببعضها بعضاً،

توحى أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان المتصقة ببعضها بعضاً، بأنها تدور في جو الليل وتتبع من الظلام المحيط بها

في هارمونية زرقاء تعتبر إثراء لأبداعية منها الدرة اللونية، وتتفق هذه الهارمونية الزرقاء بتدرجاتها مع الموضوع الذي يعالجه، كما في لوحات بيوت عمان، التي توحى بسماة لونية وبإحساس من الرشاقة والتفني بجمال المدينة المأمرة بأنفاس البشر الذين يسكنون كل شبر فيها، وإن لم يظهروا في اللوحات.

في لوحات هذه المرحلة، عمل "الدرة" على توحيد تجربة الحس والبناء المنسجم، مستعيراً من الفن التجريدي، الأشكال والطرق، لكي يطبقها على عناصره، وهي من وحي واقع محدد في حياته، لأنها تثبت لرؤى اختزنت في داخله، تعود على شكل مساحات لونية شبه هندسية، تقول بيوتا. بنواهدها وأبوابها وعتباتها وجدرانها وأشجارها، وسماء، وزقاقاً عتانياً يتهادى فيه شمع راقص.



الخطوط والألوان والموسيقى وتوافقها
فحسب، بل إيماءاتها إلى المجهول.

وطريقة التفتيح هنا لا يحاكي فيها ما
سبق، بل يجرب في اللحظة التي يتحول
التجريب فيها إلى خبرة متراكمة في
المكان الذي اختصرت فيه عجينة التكوين،
ولذا هاضم من منها الدرة هو بحث
تأملي في أداته، وليس في مواضيعه، أو
ما ينتمي إليه فكريا.

لذا فهو لا يكرر أفكاره السابقة، بل
يبعد صياغتها كلما وجد أن الفنية غير
مكتملة بعد. ويمكن تبين ملامح الصياغة
من خلال ذلك التلخيص اللوني المميز
الذي أخذ يشمل المساحات، ويزيد من
وضوح السطوح، ويفتزل بالتالي كل
أثر لوجود أي نوع من التفاصيل، أما
الخطوط فكانت أكبر العناصر التشكيلية
تأثرا بهذا التغير، فلأول مرة تظهر في
لوحات الدرة بعد منتصف الثمانينيات
خطوط ذات حدة وصراعة وقوة
وعنف... حتى تلك التي كان يستخدم
فيها الكشط أو الجز بأداة ما لتحديد
عناصره المرسومة.

يصور الدرة رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها، ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات

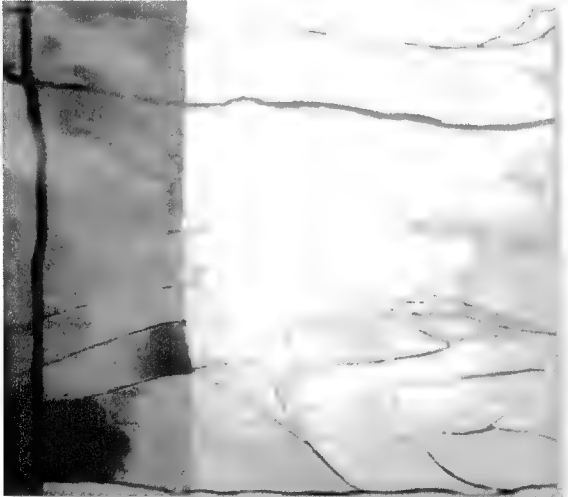
موتقت معاصر بروح الدهر

ولأن الكون لا أبعاد له، فإن الدرة
يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون
ثمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته
على اللوحة في كل الاتجاهات، لتتو
أكثر ملاعبة لتجسيد إحساسه بعنف
الحركة، لأن الكون متحرك لا نهائي...
والخلق عنده خبرة لممارسة الوجود
المرئي بالبصيرة، وثقافة تختلط فيها
كل الألوان. ولحظة تحويل ما هو

متخيل عنده إلى تكوين وخطوط وكتل،
ومساحات، ونسيج، وأشكال هندسية،
حيث الحقول اللونية عنده هي الموائم
الدوقية، منقول في الحال من البصرية
إلى المساحة التي يمتطي عليها التكوين
سواء كان هادئا متناسقا أو ذا حركة،
لأن الحركة هي العامل الذي يتحكم في
الشكل والمساحة، وهي على حد قول
كاندنيسكي (١٨٨٦ - ١٩٤٤): "جوهر
روحي كامن خلف الحياة كلها".

نعم الحركة جوهر الكون، ومعضنة
ضوءه، وتمثل اللحظة التي تبقى اللوحة
فيها مفتوحة على ذاتها، أي أن الفن
يشعرك بحاجة دائمة لتأكيد ذاتك،
ومن يتابع منها الدرة على مدى تاريخه
الفني يجد أنه اختط طريقه، واختار بما
يربمط فرشاته والنوائن، اختار ما هدته
إليه تجربته الذاتية في الفن، هذا الذي
اختاره اتفق في النهاية بالموقف المعاصر،
وبروح العصر.

والفنان منها الدرة لا يلبث أن يعيش
في حالة جنى تجده في حالة أخرى
أكثر تحسرا.. ففي مرحلة التسعينيات



هندسياً . مستطيلاً أو مربعاً . بمساحات مختلفة سواءً بالطول أو العرض في مقدمة الخلفية، طالما كانت التجريدية الوجدانية التي يسعى الفنان لتجسيدها تقتضي ذلك.

لوحات هذه المرحلة تمت معالجتها بشكل متحرر من كل القيود، فجاءت مستقيمة ومتوازنة، وهكذا تستقل اللوحة عند الفنان منها الدرة الذي حاول أن يكشف الطاقة البصرية، وأن يوجد في لوحة واحدة الإمكانيات المتعددة المتاحة للرؤية، وهذا ما يمكن أن يوضح أن الفنان لا يقول في لوحاته ما يراه، وإنما ما يعرف أنه موجود بالتمثل.

أخيراً شكّل منها الدرة ظاهرة في حياتنا الفنية بدأت فيه للفتون منذ منتصف القرن الماضي ملاع تشكّلت من روحه وارتبطت بصديق زمانه، وأضفت على ملامح اللوحة شاعرية وعناء.. سخط أثارها حية في النفس والذاكرة.

وقبل أن نختم نشره بان نهضة الفنون التشكيلية في هذا البلد ما زالت تقترب مؤزرها الذي يسهر أحوار خلفية هذه اللوحة الباهمة الممتدة عبر حياتنا الثقافية ليملي لكل حقه، ويلقي النور على أشخاص شكلوا ظاهرة في حياتنا الفنية وأعطوا من قلوبهم حباً خالصاً ما يرتقب شهرة أو جزاء، هؤلاء منهم من هو على قيد الحياة، ومنهم من هو في الدار الآخرة.. ما أجدرهم أن يؤرخ لهم وأن نجل دوافعهم ونذكر بالفضل أئدهم.

• نالده وتشكيلي ارنيش



فإلقاء نظرة عابرة على المساحات اللونية المائلة والمتقاطعة، قد يدل على احتفال بالمدى المفتوح، الذي يغطي بدرجاته مسطح اللوحة. تلك الدرجات اللونية التي تتحرك من موضع إلى موضع في نغمة بالغة، حيث يشرق لون، ليذهب لون آخر في اتجاه طبيعي انسيابي، ألوان تتحمل شفافية بعضها، وامتدادات لونية تتراوح ما بين الألوان الباردة والألوان الحارة أو ما بين الأزرق وأصفر، تتجدي السرج المنطقي فترصد اللون احمراراً بالنتاء البرتقالي بالأصفر، أو النقاء الأزرق بالأبيض، يتالي فيها لون البحر الميت فوق طوبية خليج العقبة وراء بقعة الصحراء.

أما بالنسبة للنقط فهو ديناميكي، ويؤكد على فلسفته . الدرة . في رؤية الأشياء من خلال خطوطه المتحركة في اتجاهات مختلفة، وخطوطه سواء كانت مستقيمة، متعامدة، منكسرة متداخلة... تتجاذب، تبتعد، تلتصق، توتر لوناً آخر، تكمل لوناً، أو تحتل مكان لون، ولكن يتوافق هذا الخط دوماً مع مساحات، يوطرها أو يقطعها.

التحرر من كل القيود

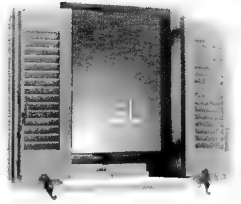
وفي نهاية التسعينيات إلى الآن... راح الفنان يخلق من ألوانه المنتشرة برذاذها على امتداد مسطح اللوحة، علناً فريداً ومؤثراً، بإيقاعاته المتواترة، ومن التأمل الدقيق، يتكشف مدى شئ تنوعه الداخلي، فأحياناً تطلعننا تكوينات بالغة الهدوء والرفقة والكمال، بطريقة تداخلت فيها أمامية التكوين بخلفيته التي حد يصعب فصلها عن بعض، وتصبح عناصر البناء في اللوحات ذات الأشكال الهندسية أكثر تحمراً في طريقة تواجدها بالتكوين، فليس هناك ما يعترض مثلاً، أن تتداخل مساحة تمثل شكلاً

بدا يبحث عن الجديد والمختلف، وكأنه يريد أن يعود إلى تلك الأيام البعيدة في الصبا الباكر، إلى درس (الكولاج)، القصي والتلصيق، عندما كان يقص صوراً وشخصيات ومشاهد، ويميد لصقها وتركيبها في نسق جديد، ولعله ما زال أسيراً عن طواعية لهذه القوالب التشكيلية، وهام بصناعة ما هو قريب الصلة بذلك كله، وعندما وجد نفسه أنه مفتون بالقمش، انشاق وراء غواية الكولاج القماشي . أو إعادته، فصنع مجموعة من اللوحات عرضت في آخر أعوام القرن العشرين وبالرغم أن القماش (الكولاج) أصبح استخدامه شائعاً عند بعض الفنانين في فترة من الفترات إلا أن الدرة وظفه في أعماله بحس مختلف يظهر تماثلاً تجاه تلك الخام، والفنان يستطيع أن يكشف أشياء كثيرة في الخامه حتى وإن شامل معها كثيرون، وهذه التجربة تعتبر استجابة لا تقاوم لحافز روحي وعقلي وحسي مما... لأنها ربطت تكوين اللوحة بعالم ذاتي، وقدمت رؤية جديدة، أراد منها الدرة من خلالها تأسيس خيال مفاهيم وعلاقات من نوع خاص ما بين الأشكال والمساحات، ما بين الهندسي والعنصري في سبيل الوصول إلى جوهر الأشياء من الداخل للتعبير عن الطاقة الانهية والنفسية والروحية.

إن لوحة الدرة المشغولة بكولاج القماش، لوحة تجريدية نشاط التجريد، تضع حجماً "تطريق من القماش وثقاية" يضيء قلمه قماش بشكل اقفي مثل، أو مساحة لونية اقفية مضطربة تتعلمها قلمه قماش أخرى، وتبرز الأشكال أو تتوارى، تتأكد أو تذهب خلف قماش الظل الشفيع، إنها جدلية بين تجريد وواقع، بين سكوت وحركة، بين خط ولون، بين مربع ومستطيل، بين رؤية لونية طولية وأخرى اعتراضية مائلة.



١. شتل القاكزة مجموعة مقالات وأبحاث، دائرة الثقافة والإعلام، نشرته، ١٩٩٧م، ص ١٨، القديس، راسع كتاب الفن والفنوع ترجمه كريس ١٧٧
٢. مجلة صور عربية، بلدة اخيدري، العدد ١٩٨٢، ص ١٢٢
٣. المرجع،
١. مجلة، د. نعيم، العين المعلقة، هيئة الصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م
٢. مجلة الفكر الباصر : العدد: ٣٩ و٧٨، ١٩٦٨، ١٩٧١.
٣. الجدار، خالد إسماعيل، د. وليد الجدار، دائرة الفنون الثقافية العامة، وزارة ثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩١م.



الإنسان جوهر الحضارة

د. صلاح جزارة

إِذْ اغفلنا الإنسان عند أي محاولة لوضع حدود للحضارة، فإننا نكون قد اغفلنا جوهر الحضارة ولم نُبْقِ منها غير مظاهرها المادية، وهي ليست سوى نتائج للحضارة. وعلاقة الإنسان بالحضارة مصدران أساسيان: أولهما أن الإنسان هو صانع الحضارة يوظف عقله وطاقاته من أجل تحسين ظروفه وظروف مجتمعه، وثانيهما أن الهدف الأساسي من الحضارة هو خدمة الإنسان والارتقاء به. وكلما ازداد نطاق المنفعة التي توفرها الحضارة للبشرية كان الإنجاز موعلاً في التحضر، وإذا خلا الإنجاز من منفعة قريبة المدى أو بعيدة المدى للإنسان، فإنه لا يمكن هذه إنجازاً حضارياً. ولكن لا بد من إضافة مقياس آخر للمنفعة البشرية وهو أن لا تكون هذه المنفعة تحقق مصلحة لمجموعة من الناس على حساب مجموعة أخرى أو أن تؤدي إلى مضرة مجموعة أخرى، فعلى سبيل المثال قد تنجح دولة ما في إنشاء صناعة متميزة تخدم مجموعة من أبنائها لكن نجاح هذه الصناعة يؤدي إلى الإضرار بجماعة أخرى من خلال زيادة الضرائب مثلاً أو من خلال حرمانها من مصدر عيش أو غير ذلك، ففي هذه الحالة لا تكون الصناعة إنجازاً حضارياً ما لم تضمن الدولة أن هذه الصناعة سيكون لها منفعتها قريبة المدى أو بعيدة المدى على جميع أبناء المجتمع. ومعنى ذلك أنه ليس من الحضارة أي إنجاز يؤدي إلى معاناة الناس؛ فالأصل في الحضارة أن تخفف من معاناتهم وتزيد من رفاههم وسعادتهم وتحقق لهم الأمن والسلامة والتطور؛ فعندما نتحدث عن الديمقراطية كمشروع حضاري فإن علينا أن نحرص ألا يلحق هذا المشروع أذى بأي إنسان كان، وإلا انتفت عنه صفة (الحضاري)، وعليه فإن ما تمارسه الولايات المتحدة الأمريكية في العراق وغيره تحت ذريعة نشر الديمقراطية هو عملٌ غير حضاري على الإطلاق لأنه يلحق الأذى بمئات الألوف من البشر.

كذلك يقال عن الأسلحة التي تصنعها الدول المتقدمة، فهي قطعاً لا تدخل في باب الإنجاز الحضاري لأنها تتسبب بإلحاق الأذى بالبشرية، بل هي النقيض للحضارة لأنها تدمر المنجز الحضاري للبشرية.

إن الإنجاز الحضاري الحقيقي هو الإنجاز الذي يخفف من معاناة الناس ويجعلهم أكثر أماناً ويمكنهم من مواجهة التحديات التي تواجههم كالمرض والفقر والجهل، ويحقق لهم الحرية والعدالة، ويساعد على نشر قيم التسامح والمحبة والتعاون، ومن هنا فإن أرقى المنجزات الحضارية هو ما يتصل باختراعات والاكتشافات العلمية المختلفة ووسائل الاتصال والنظريات التي ترقى بمكانة الإنسان وتهذب عقله وروحه وانفعالاته وسلوكه، وبالإضافة إلى القوانين والتشريعات التي تنظم له حياته وتيسرها وتجعلها أقل عورة ومكابدة ومشقة وتعقيداً.

• كاتب وكاتب أردني
Salahjarrar@hotmail.com

أسئلة الحنين

شعر راشد علي عيسى *

لم يكتمل بَعْدَ الهلالِ
فكيف غابَ عن المساءِ
بلا اعتذارٍ ؟
لم تمتلئْ بَعْدَ البحارِ
بماؤها
فَعَلَّامٌ تَحْتَرِفُ الرياحُ
جنونها
وَيُصَابُ مَلَأَ السفينةَ بالدَّوَّازِ ؟
وبأيِّ حقٍّ ترحلُ الألوانُ
عن أزهارها
ومبكرًا تَسْاقُطُ الأوراقُ
عن أشجارها
والنهرُ حَتَّى النهرِ
خَانَ طِبَاعَهُ

ثم استكنَّ بحزنه العالي
ولو قَدِرْتَ على الطيرانِ هَمَّتُهُ
لطانُ
جَنَى الطريقِ شكا خطائي ، فقلتُ

أحملُهُ على كتفي وأمشي رَمًا عيناهُ
في عَمَمِ المدى قَمَرٌ دليلُ
فمشيتُ لَكِن الطريقَ بكى دَمًا
مما يَقُولُ له الغبارُ
حَجَلَ الطريقَ لآنه مثلي
غريبٌ لم يَجْزُبْ ذاتَ عشيقٍ لَذَّةً
الآلم الجميلِ
فتركتُهُ في بطنٍ وإدغيرٍ ذي زرعٍ
وعدتُ بدمعتي وحدي أنا والحلمُ
والقلبُ الضليلِ
لم يحتفلْ بَعْدَ الندى بوروده
قبائِ ذَنْبٍ يَسْتَرِيبُ الياسمينُ
بعطره
وَيَصُدُّ عَنِي الجُلُثَانُ ؟

والناسُ كلَّ الناسِ قد عَبرُوا
قلبي، ليهدمَ مَكَرُهُم جِسْري
قالوا لعلَّ الشَّيْبَ .. قلتُ لهم
هذا رَمَادُ الشمسِ في شُعْري
قالوا لعلَّ الجِسْمَ .. قلتُ لهم
لا ، لم تُخَنِّي هَمَّةُ النَّمْصِ
قالوا لعلَّ الرُّوحَ قلتُ لهم
طيرٌ يصلي الصبحَ في صدري
قالوا وقالوا لم يَزُوا حَجْرًا
إلا رموه فما شكا ظهري

فَعَذَرْتُهُمْ وَتَرَكْتُ خَيْرَ تَهُمِ
مخنوقةٌ تدري ولا تُدري
ما جَربُوا سَفَرُ القلوبِ ولا
ذاقُوا رَحِيقَ النارِ في الجمرِ
يا شمسُ مالكِ وألغروبُ ، قلبي
ما زالَ لي حقٌّ على العَجَرِ
أخشي الصَّبَا يمضي ويتركُنِي
حطبًا قديمًا خَارَجَ العَمْرِ
أحتاجُ قلبي والحياةَ معي
لا أرْجُو وِردًا على قُبْري
لم يكتملْ خَمَرُ الكلامِ بِبُؤْجِنَا
حتى صَحَا

وأعاد دورتهُ إلى شجرِ العنَبِ
لم يكتملْ نَائِي المسرةِ بَيْنَنَا
حتى بكا

وأعاد سيرتَهُ إلى عودِ القصبِ
فحملتُ قلبي وانتَبَذْتُ بِهِ كراماتِ السماءِ
صَلَّى هُنَاكَ رَكَعَتَيْنِ مِنَ المَحَبَةِ
ثم فَرَّ لوجهٍ مجهولةٍ خلفَ الدَّانِ
والشمسُ قَصَّتْ شَجَرَهَا خَجَلًا ولم تُبْقِ
الشعاعَ

فكُتِبَتْ بِالْحَبْرِ الذي ينهلُ من عينِ
اليراعِ
لم يبتدئْ بَعْدَ اللقاءِ لَكِي أُلُوحَ
بالسوداغِ

وسبحت في فلك القصيدة كي ينادي
هدهد العشاق أقوال الشهود

لكنه رفض المجيء
فاختارت معراجي إليك بدلتي
لذاك سلطان الرعود
فارح دموعي في يديك
انز بهاءك في جناحي
كي أضيء

وامد إلي من السماء إذا اذنت ولو ذراع
لو نجمة بين الغيوم أرى لها ظل التماغ
لم يبتدئ بغد اللقاء لكي ألوح بالسوداغ

يا شعغ ما بك لا تجاملني
ولا تبكي معي
خاضعتني ونسيت كم خبات
انقاسي بصدرك وانحدرت إلى
السماء بادمعي

ووثقت بك !!
يا شعغ .. قبلي قد سكنت بجرح
عنت

وافقتيت جميل بئنة
واكتملت بحزن قبس
لولاك لا "الزا" هوت "أرعون"
أو هامت "بيثريس" بـ "دانتي"
لولاك ما عذبت لغات العشق
أو خلدت أساطير الهوى

أو اشرقت في الروح شمس
"أوفيد" قد نذر الهوى لعبا وقتنا
واعادته حتى لأوشك أن يجنأ
دل الرجال على فنون جنونهم
بالغانيات الفاتنات شذا وحسنا
جعل الهوى نظرية لحسابهم
ورأى النساء قرفلا يسقي ليجنى
ظن الهوى صيدا ونزوة عاشق
ودعا لكل صباية علنا وكفى
"أوفيد" ليس الحب جمرة شهوة
أو لذة خلصة مما تسكني
الحب مغراج الحنين وشهقة
في الروح تحرقنا أسى خلوا وحزنا

يا أيها السلمون لا تحزن عليك
واقف بوضك في جحيم النهر مثلي
وابتسم للموت لا ترجع إليك

واترك أنينك في المياه لعل ذاكرة
المياه تذيع سرّك للحياة واحتفال
الكبرياء
يا أيها السلمون لا تمسح دموعك أنت
أولى بالبكاء

لا تعتذر للموت
لا تعتب على نهر قلبك النهر منك
خائف عن المصعب
أنت الذي تختار وقتك كي تموت
بلا وداع أو عتب
فلك امتيازك في حياة الموت

لا موت الحياة
ولم تخني لم أخنك وإن ضمير
الماء خان

هم هكذا العظام يا سلمون يرتلون
من غير انتباه للمكان
لا ماء يفهم يا صديقي سرّ جرح لا يذاع
واجهت موتك باسم خرا ولم تضع القناع
لم يبتدئ بغد اللقاء لكي ألوح بالسوداغ

يا أيها "السي مرغ" x كم بغد السماء
عن القلوب العاشقة ؟
أنذا أتيك يا ملك الطير وحدي
لم تصدقني الطيور الناطقة
فأنشر ضيائك في ظلامي كي
أراك

ولكي أمر على مشارف غيمة رصعت
سناك

يمت تلك حين خانتني المسافة
بين قلبي والحنين
فقطت سبعة أودية
من مغرب القلب البهي طلع
القمر الحزين

يخبئهُ الصُّبحُ

يا ليتني صدقتُ أمي حين قالت
وهي تبكي عند بابِ البدرِ في عزِّ الظهيرةِ
والدمعِ :

" لا يا حبيبي .. يا ابنَ روحي
لا تؤمن للحياة ، فسوف تعرف حين
تجرحك النساءُ بأنَّ مجدك في الألم
هو هكذا في البدء كان الحبُّ يا ولدي لتنتصر
النهايةُ بالحبيبةِ
لك أن تُحبَّ وأن تُجنَّ وأن تموتَ كما تشاءُ
بمن تحبَّ

لك أن تذوبَ كجمرةٍ

لك أن تصيرَ فراشةً

أو حقلَ عُشبٍ

فلسوفٌ تدري أن قلبك ليس لك

وبأنَّ حلمك في الطريقِ إلى الحبيبةِ طيرٌ

وهم رفٌ في قصص الخديعةِ

أو ليس كان الحبُّ يا ابنَ أموتي خطأً جميلاً
منذ آدمَ والخليفةِ

والناسِ يركبونه عمداً وسهواً ..

ويروونه جرحاً وتلهاً ..

ويكابرون .. يكابرون بسخره موتاً وزهاً

الحبُّ يا ولدي أين النارُ ما بعدَ الرمادِ

سيموتُ لو شربَ الحقيقةَ

أنا لا أريدُك عن ضلالِكَ الجميلةِ في الهوى

فلعلَّ نجم في المحبةِ ما يريدُ إذا هوى

ولكلِّ قلبٍ ما نوى ..

لكنني أخشى عليك حبيبةً صارت بعينك كالحديقةِ

وأخاف قلبك أن يملَّ رحيقها

فالزهرُ يذبلُ يا بُنَيَّ الزهرُ يذبلُ

يا بُنَيَّ وما الحبيبةِ غيرُ سوسنةٍ رقيقةٍ

فاختَرْ لقلبك يا ابنَ قلبي من تكونَ حبيبةٍ

يوماً ..

وأعواماً صديقةً "

فرجوتُ قلبي أن يعودَ فلم يعد ..

وطلبتُ من أمي السماحَ

وقلت أرجوكِ أعزيتي لن أقول لها الوداعَ .

الحبُّ وردةٌ عاشقتني تمرَّ قسا
وتسمنتُ بهما لئلاَّ عَمداً وغُيبا
الحبُّ ترنيلُ القلوبِ لدمعها
أو ما ترائي قلابٌ أن أبكي وأدنى
أُحِبُّبُتْها لم أدرك كم أُحِبُّبُتْها
فبرئتُ من بشرتي وسَموتُ معنى
وضَعْتُ أشجارَ اليقينِ بحبِّها
والشوقِ يحملني لها غصناً فغصناً
فَسَكَنْتُ عينيها وهنَّتْ بلوغي
ما أجمل العيينِ يا أوفيدُ سكني
لو كنتُ في قلبي عذرتُ منابغي
ورأيتُ قلباً حاملاً نهرًا مُسِنًا

الحبُّ !! ليس الحبُّ جسرَ غوايةٍ
الحبُّ أعلى دمعاً .. الحبُّ أسنى
قلبي وقبلك قد حكوا عن سرِّه
الروحُ تخلصُ في الهوى والجسمُ يفنى
ضَيَّعْتُ قلبي في الطريقِ فأينهُ
قل لي، وابن حبيبتني - يا أنت- أين؟
يا شغراً لا تغضبِ عليَّ

لأنني

وأنا ابنُ عشرِ سنينَ ما صدقتُ أمي

حينَ قالت :

" يا حبيبِ القلبِ كن رجلاً "

وحاذِرْ أن تحارَ

وتلتبِك

وإذا ضحكتُ فلا تصنقُ أن

حزَنُكَ غائبٌ ،

فمُ واستعد بالله من شرِّ

ولا شيء في قبضتي،
غير ما شاقني،
في أتم اكتمالي.

النجوم البعيدة...
في "سرت" يا صاحبي

تشاغلني بي،
حين افضيت بالسر،
معتصماً

بما خلفته الحبيبة في القلب،
من كمد،

فاطلن البكاء،
على شرفتي،

ورممن ما فتت الدهر مني
وهدهدني،

مثل طفل...
على حجر أمني بكث

ورحاً...
افتش عن نبضها

تحت نبضي
وعن كفها،

بين كفي،
عن وجهها،

يشعل الموج في شفتي،
وبيعلني،

في الهزيع الأخير.
أطل...

تحديق بي... يا صاحبي —
النجوم البعيدة،

لا شيء أحمل...
من جعبة الليلة الفائتة.

غير أنني...
أرث...

في الصمت أسماءها.
كي ترد إلى القلب مرساته

وتغني له
أن يغني لها.

قصيدة للارتد

د. محمد مندادي *



النجوم البعيدة،
في "سرت" يا صاحبي
يعاتبني،
كيف جئت إلى الماء
من غير من يَمَمْتُ وجهها
لجبالتي.

وكيف أنا...
على خشب الروح،

من غير أن أحتمي
بعبير أصابعها،

وكثير احتمالي.
يعاتبني،

أنني ضقت ذرعاً
بما يشغل القلب عن نبضه

وأسرفت في الصمت، حتى،
تجاوزت حد انشغالي.

أنا طاعن...
في المسافات... يا صاحبي

اغفروا زلتي
أيها الراقصون على حبل مشنقتي

وارتحالي.
دعوني

أهدهد قلباً
يهوون حول حداثتها

ويلقي لها انجماً...
مثل تلك النجوم البعيدة...

كي استريح على جمرتي
وأتم اشتعالي.

هو الحزن، مولاي، هذا المساء
ولا شيء يفرحتني،

غير أنني أغالي،
وأحلم أن الحبيبة،

قد راودتني،
على قاب قوسين من غربتي،

وخيالي.
أضرم عناقيدها، تارة،

ثم أصحو...

* شاعر أرضي

ممدوح عدوان غواية الكيمياء في الأخير

علي من الفواز *



عند مخالط ضحكك العاتية،

وتطالبه بالصمت قليلا!!

فالدخان ما زال يلف ندى الغرفة، والمرأة لم تكمل زينتها

بعد!!

ما زلت تحمل فصّ سليمان وتماثم أحلامك،

تنضو عن جلدك آخر ما تركته الكيمياء،

ترسم أطلسه دون جهات!!

كان الموت يضلّ الدرب اليك ربتما

فأنت تبادل الألعاب النارية،

وتشاطره جلد الانثى وقراطيس الإخطاء...

ماذا تصنع بالموت وأنت المتوهج بالضحك

واغاني الفيروز ومرايا الشعراء المطرودين

على قارعة الوهم؟؟

هل كنت تفتش، عذله، أخ للحب،

عن حزن لا يعرف كيف يصير بكاء؟

هل كنت تمارس غشا في الدرس الكوني،

تفترس اللغة والأوراق وعروق الفكرة

تطلب بحقوق فاضلة للشعراء الموتى؟؟

ما يأتيك به الموت سريعا،

أوما تتركه الشهوات على كفيك!!

ستطلقه مثل طيور الماء،

ترجّ عروقه بالبلبل وموسيقى السكر!!

تتوهمه المرأة حشد ملائكة،

فتبادلها البقطة كنز انوثتها، وترش على وحشته

رائحة الماس...

بين يديه تصوير الباحث عن معنى

أوعن يافطة للحنن المتداول..

ترحل في الضوء سريعا مثل غبار النافذة

تنثر أوراقك في عبث...

توهمنا أن الدرس قريب والمعنى في الضفة الأخرى!

وأن الموت صديق يشبهنا في ألعاب الليل،

وغوايات الانثى!!

ما أبهى أوهامك حين تفك طلاسمه،

أو تفصح عن غنوص كتاب الساحر في لعبته،

ليس لهذا الموت / السر سوى أن تتركه





كنت تمارس آخر ثوبيات الضحك
وتلف سعالك فوق عمود دخان
تتلمس اقماراً في المغبرة الجاهزة،
تفتقر الجسد الفضي المغسول بماء الكيمياء
تطلق كل عصافيرك للغابة
وتجيء وحيداً دون مرايا الانثى،
ما تفعله الليلة،
صوت رمادك يعلو،
يفرشه الشعراء الموتي ابرواجا تسبح في ابراج
النور!!
ما تفعله الليلة،
انك دون صراخ شهوي، او دون ضجيج الضحك!!
اغوتك الكيمياء بموسيقى الصمت،
فعدت الي نومك، تحمل روح العالم،
ووصايا الانثى،
ترمي آخر احبارك نحو الوهم،
تفصح عن سر الجسد الطيني، او جسد المرأة،
عن سر الشهوة، وسر السكر، وفصول الفكرة
عن وجه الملك الموغل بالخوف،
عن قبيرون**، او روح زنوبيا***
او (اقبية كان يضيق بها الصدر)
لاشيء هناك! لا شيء هنا
الكل انسلا نحو حروب طازجة،
الاوطان، ارتحلت نحو خرائط
من جاءوا دون وجوه!!
وشوار عنا ضاقت بالعربات،
فما عاد لرائحة المرأة الا اوهام
القطط وبقايا الجلد الصالح
للأخطاء!!!!!!!!!!!!
لعبتها وهي تبادلنا
هذا ما اتركه العراف
وما ابصره للكيميائي
وما اطلقه الطائر
وما اخذته الفاس الى غابات الكافور

تدخل ازالة الكيمياء، تحسن لعبتها،
صرت تبادلها اسماء السحر وفصول الترياق،
ترش على غلتها الذهبية بعضاً من نرجسك المائي..
هل اخذتك الكيمياء الى برج الوهم؟
هل اعطت جلدك لونا كالضوء؟
هل اعطتك الزليق دون المرأة؟
هل اسمنتك الكيميائي الباهظ والمحتشد؟
يا آخر من ورنوا الضحك، وآخر من اعلن موت الحزن
الطبيقي،
فالشعراء بلا طبقات، متسعون كوجه البحر
ومسبيون كاسرى الحرب
قد يكفيك الموت بزينته الفضية
قد يعطيك السكر او رائحة الانثى
قد يتقدم مثل خيول أمية،
او يتغرس كفيك كما العراف،
وانت لفرط الدهشة، تلبس ثوب السهرة بين يديه
تنحل الى جسد رخو موهوم باللذة
يدعوك الى رقصته في لعبة خصب بانخة..

* كاتب وشاعر عراقي

** قهرون: مدينة الشاعر

*** زنوبيا تنحدر شدا: مسرحية للشاعر

قمر لعيون البتراء

صاحب خليل إبراهيم

وتسبى فائلة النعاس إلى فضاءات
الذهول
تتأرجح الذكرى بدمع الفصول
وتعوز في غيب الستين...
تندى القوافي في ثياب من تسيم
وهناك في شرفات القجوم
طيف بطير،
بالكنز، يتمو ساملاً،
شجر الفياض، للصقور يبوخ
ويسيل فوق صباحنا
ضوء جموح...
بين الرياح وصهوة القوس الأصل
ميدان للإيمان يحمل نخوة
عربية للخطو يزسها النهوض
والروح تطلق من ريف القلب أغنية
الحنين
تسدو بها كل الصباجر
وتسبل جفرا في خفا الغازين،
تنفجر القيامة والظي...
تسري الهوادج في الظلام تحايفها
لنضى في كبر محال للسنوف
يؤاية كانت لتاريخ الطموح
أطافها كحل يصيح به الهيام

خبز وجدان مقلد
والسر فيه يهجر كل
والروح تنهض وحدها
بكرام... يا بتراء... خبز المدينة،
نخبها،
أيد تمذ إلى بقايا نهان،
والشهد الأسيان يحكي رعدة ليل يحل
جفنة،
وطن لريح الزمان...
كي يستريح
نعمنا لشبو خدانتنا،
لعيون في بلكوته نحو الغمام...
بتراء تحمل كفا
للشمس في الق للكان
والظل يحيي ظله
في كل ركن للأنازل وللصخور...
بتراء عين للديان،
راحت تنام،
في راحتى ويأرق الذمان في
فلك المساء...
قلبي يذوب بجفنها
بتراء نجمتنا بحضن جبالنا تنام

قد أوذعت أسحارها،
في سر هاتك النقوش،
وتليق من عبق السيات دلالتنا
والهنس قد نادى للفتاحين الملية
بالحوى
والهليل يرقص في المدى
متلألأ،
بروي على شمع الزمان عطوة
في كل ركن طائر فحشما يفرح،
كل الصبايا قد حرسن حجوما
ويذوب في بخل العيون دم القلوب
بتراء تحمل أنشها
فترأ توهج ضوءه في العين فترعشا
يلقي على النهود
ويعيد من شفق صروح المجد،
والنعناع،
يطفر من جبيلتها إلى فيء الغروب...
ويطوف حول سحابة
تلك زناد العطر هفساً للوجود
ما هزها ريح، ولا أيدي الزمان
بتراء تلويح لخال العصور
وتفيض كل رحابها
للقا على زمل يشم روائح التيجان،
جملطر الخفيف
زئيرت لفاق المدى
حلماً لأشعة الطموح وشجو أغنية
المساء
عبر الفلاة وجمر نياها
للتسبل نهرا من خير...
بتراء... بصعدك إيقاع الدعور
للعاشقين يحيي مئتها، بخور الليل،
تبعس فيه ضوء للقم...
تنسفر الأحداق في شرفاته...
يعلو الحداد...
وأصابع الشجر الكليل
قد قشرت لوز الفصول
في دهشة
راحت تمشط هذتها
نقراء في عين الزمان...
وتتأثرت منها الأكلى والنجوم
راحت نضى
نفضات قلب في الهوى لا يستكين،
شرفات ذاك القفر
من كل نبض أزعزت
بالناسين...
غدت لها فوق الهضاب
كل ارتعاشات الضياء
بتراء يا قفر الحجى فوق السفوح
تسري نجومك نحو فائتة الشين،
كي توفد الأسرار سوسية نخبتها المكان
لنجوم حول عطوها كل المدن
وتشم طعم الهليل في الفجان يرقص
للحبيب
طرباً على هفس الدلال...

* شاعر وكاتب عراقي مقيم في اليمن

عن البتراء... عن مدينة عجب

محرر الباري *

البتراء وفنانوها أن يدهشوا كل الذين
عاصروهم، وأولئك الذين جازوا
بعدهم جميعاً...
كم كان يلزم أجسادنا من صبر
حتى يحولوا الحجارة إلى ترجمان يلهم
ولسان...
كم كان يلزمهم من دربة وحرفية ويقلقة حتى يحموا
إزميلا ومطرقة إلى أدوات تنفخ الروح في أعماق
كانت قبل نسياً منسياً، وتهب الحياة إلى جبال كالقصور
قبل خرساء، صفاء، لا تنبئ ولا تبين؟
كم كان يلزمهم من خيال وخبرة ودراية حتى يسبحوا
على مجاري الأودية والشعاب، ويشيدوا ضياء الأمطار
سوداء، ثم يمدوا لها قنوات، لتغسب عبدة رقاقة، تهب
الحياة، وتمنح البقاء...
اسئلة حارقة شتى، تنهال عليك وأنت تجوس خلال
متاهات البتراء...
مُغْرٍ يسلمك إلى مُغْرٍ...
ومعجزة تقضي بك إلى معجزة...
وربابة لا تقود إلى قرار معين...
وليكن أن علماء الآثار، والمختصين في الجيولوجيا،
كشفوا لنا -مشكورين- عن بعض معالم في البتراء، غير
أن الذي لا مراء فيه، هو أن أجزاء كثيرة من تلك المدينة
ما تزال مجهولة، مستعصية على الباحثين والدارسين،
حتى يحيطوا بكل أسرارها، ويفكوا طلاسمها... وفي
انتظار أن تتكفل بذلك الأجيال القادمة، فإننا لا نملك إلا
أن نحني أجلاً أمام روعة ما أنشأ الأجداد، وضخامة
ما أنجزوا...
أمام "الخزنة" في البتراء، تعترق رهبة بكر، مشوبة
بكثير من الدهول والقداسة، فلا تملك إلا أن تعلنها:
"أمنت بعد الله بالإنسان".

* كاتب وشاعر تونسي

ayarimahjoub@yahoo.fr
www.ayarimahjoub.com

مدينة عجب... مدينة منحوتة في الجبال...
مدينة موعة في غوايتها وسحرها وفتنتها...
تغريك بزيارتها، وتغمر إليك بطرف عينها،
فتظير إليها خفيها، غير أنك، وأنت توغل
في مجاهلها، تكتشف أنك ما عرفت منها
سوى القليل، القليل... فهي تعرف أبداً كيف
تستعصي على زوارها، وعاشقيها، لا تسفر
لهم إلا عن اللزير اليسير من أوجه فتنتها...
لتنركهم عاشقها حيارى، ظمأى ومرتبكين،
وتظل هي شاهدة، شامخة، أعلى من كل
الكلمات، وأبلغ من كل القصائد...

تلك هي البتراء...
تلك هي المدينة العجب...
البتراء لغة الحجارة الوردية تنطق باللف
لسان ونسأن...

البتراء معجزة الأجداد على الأرض...
قبل زيارتي إليها، حدثوني عن فرانتها كثيراً،
وفرات عن سحرها ما يسر لي وقتي الضيق أن
أقرأ، وأذكر أنني تابعت عنها شريطاً وثائقياً
بنته إحدى الفضائيات الفرنسية التي ما
عدت أذكرها... وحين دعيت إلى الأردن، ضمن
مشاركتي في فعاليات ملتقى عمان الثقافي
الثالث عشر، ما كان بإمكانني أن أزد عن منحة
غالية وهبها لنا القيمين على فعاليات الملتقى
-مشكورين-، لتمثل في زيارة البتراء... وكان
علي أن أؤجل ميعاد عودتي إلى تونس، لأن
يوم عودتي كان يتزامن مع اليوم المخصص
لزيارة البتراء...

يا لصبر الأجداد، ويا لانتاهم، ويا لشساعة
خيالهم، واتساع رؤاهم !!!
بمعدات بدائية بسيطة، وأدوات لا تكاد تذكر
أمام ما وهبته الحضارة الحديثة اليوم من
آلات وتجهيزات وتقنيات، استطاع مهندسو

وأخرى غير عربية مجاورة، لكن المؤلفة لا تركز على هذه الحوادث، وتكتفي بالإشارة إليها إشارات سريعة عابرة، وهي إشارات قد تبدو غير مقصودة في أكثر الأحيان، مع أنها تتأرجح بمق الوضع النازي عن هاتيك الحوادث معالجة تقدم للقارئ والدارس - على السواء - مثلاً جيداً للعمل الذي يستلجع الإغراق في السياسة دون أن يقول شيئاً فيها، أو عنها، مباشرة.

فمن - بطل الرواية - تهاجر الثلاثين، شقيقتها تقيم في السعودية، وعندما تقهض به الأشواق لرؤية الأهل، والأحبة، يضطر للذهاب إلى تركيا، حيث أفراد العائلة الذين سبقوه إليها، ويلتقون أياها قبل أن يعودوا رحلة النفي إلى الصحراء حيث بإمكانه أن يزاوِل مهنته في التجارة، محققاً قسراً غير قليل من الأرباح التي تؤهله لإدارة أعمال واسعة يستخدم فيها عمالاً مهرة، وموظفين طيبين من سورية يؤمنون بمذبهه وشعاره، ويندبون بتوجهاته وأفكاره.

وهي، خلافاً لذلك الشقيق، لا تهتم بما يقوله الواعظون، فهي لا تحبّ الحجاب، وترتدي - عوضاً عن ذلك - الجينز الضيق، والقمصان اللاصقة بالبدن، ولا تغطي رأسها بخنجره كبيرة، أو صغيرة، وتشرق الرسم، ولا تفتأ تواصل تجارها في اللون، والخطوط، والظلال... تحب التجريب في كل شيء، في علاقاتها بالناس، الذين منهم أسماء، من عرفته في سني التراسا في الجامعة، ولم يستطع فهمها على حقيقتها، فآثر المدول عن الطريق الذي اختاره بعد علاقة حب قصيرة.

وتردد إلى بيت الرسامين في حماة، وتجرب أو تحاول أن تكون علاقاتها بالآخرين متوازنة، الرسام خالد، والمدرس ولید، والمعلمة (الآنسة) التي لا تفتأ تبت في الحضور من النساء خاصة، مواظبتها الدينية التي تجد في كوتر - وهي النسخة المناقضة لـ - نربة سالحة، موثقة، لغرسها. كانت كوتر هذه قد نشأت منذ طفولتها نشأة دينية على يدي جدتها أليها، فقد كانت وهي في الخامسة تكرهها على التدخين، وعلى الحذر من بنات جنسها، وتربها الشيطان متحقيقاً في صورة رجل لا همّ لديه، ولا هدف، سوى الانقضاض عليها واقتراسها. وعندما كبرت قليلاً، وبدأت أمارات الأنوثة تلوح عليها، كانت الجدة تذكر منها بروع اللّذين، وتنتن لو أنّ الله خلقها صبيّاً ذكراً، "ذ" لا يأتي من خلفه النسوان سوى القهر.

في تلك الأثناء تعرضت كوتر للاغتصاب من ابن عمها المصور الذي صحبها إلى استوديوه لا لتقاوم صور لها طلبت منها في المدرسة، ومنذ تلك الحادثة لا يفرقها الإحساس بوجود لطفة مسودة (دنس الشرف) في جينتها الذي هو في لون كامل أقرب إلى لون البن المحروق. ومع أن الناس لا يرون في جينتها ما تراه هي، وما تحس به من حيث هو لطفة

البنية وتنوع الخطاب في رواية منهل السراج (جورة حوا)

د. إبراهيم خليل

على الرغم من أن رواية جورة حوا لمنهل السراج هي الرواية الأولى على للكاتبة، إلا أن من يطلع عليها، ويتاح له فرصة الوقوع تحت

سحرها، لا يملك غير العظن بوجود محاولات روائية سابقة أو متزامنة مع هذه الرواية تشهد مؤلفتها بالخبرة، ووضوح الرؤية، فيما يخص بنية الرواية، شكلاً وقصوى. فالكثير ممن يكتبون الرواية، ولا سيما في أعمالهم الأولى، والمبكرة، يرتادون هذا العقل من حقول الكتابة دون أن تكتمل لديهم أدوات البناء، والغلق، وقبل أن يمتلكوا الرؤية الواضحة لطبيعة هذا الفن، وما يميزه عن ألوان السرد الأخرى.

تتناول منهل السراج في هذه الرواية وقائع جرت بعد وقت قصير من الحوادث التي جرت في حماة، وأدت إلى مقتل الكثيرين، وتشريد كثيرين ممن وجدوا لأنفسهم ملاذاً آمناً مؤقتاً في دول عربية.

جُورَة حَوَا

نظر الشقيق إلى يدهم كونه موطأ مسحوقاً من طبقة مهمينة، ولا يصلع أن يكون خادماً لمي، يكتشف أنها كانت تصلى بكتابة اسم ربيع وسمي على أوراق زهرة قطفها من حديقة المنزل، وعندما فاجأها بالسؤال من هو ربيع هذا لم تشأ الكذب، فأخبرته بالحقيقة، وأنها تحب رجلاً اسمه ربيع، وأنها رائته لأول مرة في الحسم المكي، فاستشاط غضباً، وأبلغ أخاه الذي لم يكن غضبه بأقل من غضب عبد الرزاق، فصارح إلى البيت، وأزّل بها من المقاب البدني ما لا يوصف، واضطرّ الزوج للطلاق، بعد أن قالت له: إننا لا نحب، وإنها لا تشعر في أي يوم بأنها من الممكن أن تحبه، وأنه يثير في نفسها الاشتزاز، أكثر مما يثيره من الحب، وأن لونه - أبيض - أحسن الأحوال - يكون الفين نأ غير.

وتعود في كل حصة فضيحة أخرى، أما كور، فإنها بعد أن حاولت الانتقام من نفسها بالانتحار، للنقص من السلطة، السوداء، أولاً، ومن الفذة المضطية التي تقاضها كلما تذكرت الشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص، وأضره فيها حرائق الجسد التي لا تنطفئ، ثانياً، استمدت صبرها الفاذ، ووجدت في خالد - الرسام الذي كان يطيل الجلوس مع الأم، قبل أن تتولى، صديقا يضيئها على الخروج من أقبية المحنة. هو يحاول إقناعها بأن الحياة تتسع لا هو أكثر من الوعظ، وما هو أكثر من العبادة، وأن الحياة مبنية على الاختلاف، والافتراق، والتوتر، وليس على شيء واحد لا غير، وأن اللحظة التي لا تقا تتردى مسوح الواعظين تجهل الكثير من خفايا الحياة، وأسرار الكون، وأنها فئت فيها - أي هي كور - الحياة، والبناء، حتى صارت ملبدة، وداكنة، ومؤنية للذات، وللجميع، ولم يتوقف خالد عن الحديث مع كور، وشرع يصطحب ابنته كلما جاء من منزلها في المساء، أو في الصباح، ويشلنهنّ الخفيفة المصاع المنزل مشرقاً على الرغم من الطقس الشتوي المطر.

ومعها في العادة لم تظفر الحكاية لريمة الواقعية، التي لا تزيد من هذه الدنيا شيئاً غير زوج لري (حيان) وبنت فخم في مرتبة القصور، وسيارة فارهة. فقد جرت زواج الزوج من تشفي من المرأة، وهي تمل بأن (حيان) استخدم سكرتيرة جديدة (سبعة) وهذه السكرتيرة الملبدة بإغرائها عليه، وأجدة فيه الرجل المهيا دائماً للأسر منذ كان مسافراً متقلداً في البلدان، وسرعان ما بدأ يلقا بغيره في الأمثال: "من مائة يؤتى الخبز" جاء الخير زواج (حيان) من أسكرتيرة، في البداية عرفت بأمالها إلى التكتيب، فهي على يقين من أن (حيان) يحبها كثيراً، ويستحيل أن يتعلق لأسرة أخرى مهما

لكه لم يمنحها الشريف، وذلك كله يتطلب تحولاً في الحوادث، وفي مسار القصة، وتجد رزان - زوجة الأخ - فرصتها لكي لا تضفي الشمانة يمي، بإيلاذ أخوها في السعودية بما حدث، وتوضح لمشقة الجميع، بعد أن لم تكن تفعل ذلك، وتوافق على الزواج بأي عابر سبيل يمكن أن يقبل بها زوجة بعد الذي حدث من فضيحة كبيرة تراقفها الإشاعات، وعابر السبيل هذا هو عبد الرزاق، أحد الذين شردهم حوادث حماء، وألقت بهم عصا الترحال في السعودية حيث الشقيق الذي عينه في وظيفة متواضعة في تجارته. وعندما سألته عن السبب الذي يمنعه من الزواج، أخبره عبد الرزاق أن أمامه شوطاً طويلاً عليه أن يقطعه قبل أن يفكر بهذا الموضوع، فأخوه لا يزال طالبا في المعهد والأسرة في حاجة ماسة لكل ما يستطيع إنداءه، فيعرض عليه الزواج بشقيقته والتكفل بكل شيء، ويوجد عبد الرزاق في ذلك فرصته الوحيدة التي تقفده من عزوبة توشك أن تكون مؤبدة. وهكذا توافقت في على الزواج، وتناذر حماء برفقة رزان بعد الحصول على تأشيرة زيارة، وهناك يتم الزواج دون احتفالات، ولا ما يحزنون.

وريمه شري في هذا الزواج الحلّ الوحيد للخلاص من عار الرقص على موسيقى (ياني) وكور لري فيه أيضاً الحل المناسب، وإن كانت هي لا تستطيع أن تجد الحل المناسب لحمتها هي، لأن المرمان يأتون... ويمضون... دون أن يعودوا... تصرف لهم منه أنها لا تحظى بالقبول، والإعجاب.

وما يؤثر في حياة كور، ويقبّل حياتها رأساً على عقب، هو وفاة الأم أمينة، وتركها وحيدة، لتعاني من تكرار اللحظة المأبرة التي سببها لها الشاب في الباص. والحياة في مكان الإقامة الجديدة لا تمضي على وثيرة واحدة كالتي أرادها الأخ أو الزوج أو رزان، فبعد الرزاق يصير على اصطحابها للأداء العمرة، وفي الحرم المكي، حيث التظاهر السامع بين السود الذي يشمل أستاذ الكعبة، والبياض الذي يوحد ملابس الإحرام، تتع عينها لأول مرة على من تحب، ربيع، الذي يشهدا بقوامه الرياضي، وكفته الماري من الثياب، وساقبه القويتين. فلا تستطيع أن تقاوم النظر إلى عينيه الملمعتين بالشوق، ويتعز ربيع تشاغل الزوج بإحضار المصير ليدس إليها بورقة، وقلم، فتكتب له رقم الهاتف. ويتلقى ربيع ودي في مجمع المجمع، ويكرر اللقاء مراراً في ظروف يهتدأ خطر الافتضاح أمام المطروعين الذين ينهلون بالعمى على كل امرأة يتوسمون فيها الفتنة والجمال اللافت، وعندما ينزل بها طالبا اللقاء في منزله توافقت بلا تردد، وفي أثناء انتظار الساعة الموعودة، يكتشف الزوج، عبد الرزاق، الذي هو في

مسوداء، إلا أنها كلما نظرت في المرأة رأتها وحاولت التخلص منها، كمن يحاول أن يتخلص من (وحمة)، وتراقفها إلى جانب ذلك مشاعر هي مزيج من ألم ولذة يتصاعدان من أسفل البطن باتجاه الزوج، وكور هذه شدة أو قتل من إخطوها سبعة فضلا عن والدها في تلك الحياة، ولم يبق لها سوى الأم (أمينة) في بيت صغير لا يندى سقيفة، وحوشاً، في حارة مهمشة من حماء أسفها جورة حوا. وهي - أي كور - صديقة من في أيام المدرسة، وصديقتها في بيت الرسامين، ولكن شتان ما بين الصديقين! فإحداهما تعتقد بأن الحياة يجب أن تنزهها بإنشائها، والأخرى تنهيا تلك الشدة في الحياة الأخرى. ولا يكتب لحياة الصديقين أن تسير على ما يرام، ملثما يتضخ.

فقد وقعت حادثتان، حولتا مسار الحكاية، الأولى هي كسوف الشمس، والثانية هي عودة كور ذات يوم إلى منزلها في الباص المخصص، وقدر للمقدم الشاغر في جانبها أن يحتله شاب غير مهذب، فبدلاً من أن يحافظ على المسافة الضيقة بينهما، راح يلتصق بها، ويلصق أكثر فأكتر، نادها باسم نعو جدار الباص، ملاصقاً بفخذه، فخذها، مثيراً فيها الاضطراب والرغبة الحارقة التي تتأجج في الجسد والروح. ففي اليوم الذي كسفت فيه الشمس، وفي بيت الرسامين، تجد من نفسها أمام لوحها وحيدة، إلا أن آلة التسجيل تصدح بموسيقى (ياني) وفي قمة استنساخها مع شفافية اللون، والخض، تدمرها التثوة، فثاني نفسها تخلع قميصها والحداء وترقص على أنغام الموسيقى مطمئة إلى أن الآخرين مقتنون بسبب الكسوف، ولا يرونها، ولكن ما إن تعود الشمس للظهور حتى تتأجج بصوت عال صرخ بها من الشرفة المطلة على الساحة في بيت الرسامين قائلاً: ماذا تفعلين يا قبلة! والرفصين عارية! الممت مسلمة! ويطلب منها بجبل ما لديه من جلالة أن تسكت صوت الموسيقى الذي يصدح - في زاوية - صوت خوري، وإزاء عينيه في مكان متروحة، تقفل المسجل، وترتدي قميصها على عجل، لكن الأمور لم تقف عند هذا الحد، فصرخ لها في شراع في جورة حوا (أي) كانت ترقص بل ملابس أمام الرسامين، ويتم انتشار الخبر الكبر المثيران في الهشيم الحاف، ويندو ما بات مرموقاً بفضيحة (أي) كحاية على كل لسان، مع ما يصاحب ذلك بالعلم من التضخيم والزيادة، ويتخلل عنها الجميع، المعلمة، (وريمه) صديقتها التي كانت تكذب ما تسمع، والاب، الذي أعياه أمرها منذ وقت غير قصير، فهي لا تستجيب لأي وعظ ينسب عليها أي كمن مسودة، ولاي التي لا تجد أفضل من وصف (مخاللة) للفتاة التي صارت هدفاً للأقويل، وكور التي تلخص رأيها في مي بالقول: إن الله منحها الجمال



كانت على النواصير "مشاكسة" برأي الآخرين. لا ترضى بأي مقترح تلمرجه الأم أو الأب. ترفض حاجيتها المشائية بأصابعها أن لا، وهكذا أفاق المجوزان - فجأة - على انها شئنا يرتبطان حين نركبهما لأخواتنا يفلمن ما فلتت بهنْ أهمي. لكنهن اشغلن عنها فشتات "علي كنهها" (٦) ومعنى ذلك: أن البنات طلعت ماويها، تحب عهد المليم حافله، وترقص عندما تمشي (٧).

وهذا الوصف يمثل في جانب منه رأي الجماعة في هي، لكنه يكشف - من جانب آخر - عن أن هي تريد أن تكون حرة، حرة فمة تحب وتكره، وأن تكون هي هي التي تريد لا هي التي يريدنها الآخرون. وهذا شيء يقرب من المغامرة، لأن ما يكن هو المجازفة عنها التي تهدد بمواقف وخيمة، فندما يحاول الإنسان أن يكون ما هو يصدمه الواقع القاسي بجل ما فيه من الألوان والأطراف، وإذا هو يدخ الثمن لقاء ما يريد، في البداية، ويفضل الحماسة المستقرة المركوزة في طابعها الذاتية، المشائية على الترويض، مثل فرض برية شמוש، عندما يطلب منها أن يرضع خنق كبيرة على رأسها فتقول له: لا أحب الجحاجب، فهو عندما يلطي جبين، ويحب غرة شمري، يتأخرن مع لون وجهي، إنه يشبه بالجمال" (٨).

وهذا الجدل بالطبع لا يرضي أحداً، ولا سيما زوجة (الزنان) التي لفتنا ترويض مسوح الحياتة، تترقب من أي إن وضعت المرأة طرخا، وخرجت من بينها يعني أي زنت: (٩)

وهي لا تسمح مثل هذا الوصف لا تهتم بقصاها، ولا تستجيب لما فيه من الغمز واللمز، حاجتها الدائم هو الرسم والألوان، وبهذا تجد ممتتها التي ذكرها دوما بأن الحياة فيها ما يستحق الاهتمام بعد الاستماع للمواضع. فشتات بسبب ذلك جملتها بالكثير مما يثير انتباه النساء

بها الصميم الذي به علامة فارقة لا تتكرر، ويعلمن حين موعد الكسوف، وفقا للأخبار الداعية في الراديو والتلفزيون، هي الوحيدة التي تشارك البيت باتجاه بيت الرسامين، إلى الرغم من معارضة الأم والأب، وعندما ما تجد هي الشوارع

سيقا إدراكي يدفع به للربط بين هذه الإحالة وهي، يوضح أن الحكاية بتركانها السردية، ومتوالياتها المطردة، تضع في هي بؤرة التصن.

لذا ينبغي أن يوضع الدارس السمات الخاصة، والدور اللافت لهذه الشخصية، باعتبارها علامة تنبثق عن الكثير من العلامات التي تحيل القارئ المؤول لسلسلة من الدلالات لا تنتهي ولا تتوقف. هي ابنة الثلاثين ربيما تكبره الرتبة، وجل ما حولها رتبة: السماء مثل كل سنة في هذا الوقت، والساعة مثل الساعة في العام الماضي، والبارجة، والغد، والثانية ظهرا، والرابعة عصرا، والمباشرة صباحا، كلها أوقلت متشابهة (١).

هذا المنولوج يوحي لنا من البداية بشيء خاص عن طبيعة هي، وثقوها للتعبير، والتجديد، وإحساسها المفرط بالسام واللبل من ديمومة الأشياء على ما هي عليه، بلا أي اختلاف، تحاول عن طريق العلاقات الدائبة كسر القشرة التي تلف هذا الجو تام المجوزان، وأن الألوان للهو والثرثرة (٢) فلم يكن ثمة ما يبدد السام سوى الهافنة، ذلك الجهاز الذي ينعها الوسيلة الوحيدة للاتصال بالعالم الخارجي، والتعبير المنطلق عن مكونات النفس في اللاشعور "كلموني أمي، وأبي، الزوجات، وريم، وكوتر، وربما خال أبي، وجاراتي، ولكن ما الذي أقلمه هذا المساء إن لم أدرب لسانتي، ودكائي، وأعد عني عبر حبيتي هذا وغيره... أنا لا أقصد أن أودي أحدا، لكننا الحياة، والألوان هي التي تدفعني إلى عمل كذا" (٣).

واضح أن الأنسة (هي) شجيرة، ولا تحمطن للأسلوب الذي تصير حياتها اليومية بمقتضاها، ووفقا للقوانين التي يضعها الآخرون. هل نقول إنها لثائرة، أو متمردة مثل ليلى هي رواية امرأة ليس إلا لهاية الطرابلسي (٤) ربما كان الأمر كذلك، فهي تجد هي الرسم، وفي الرتبة، والألوان، وعيها الصاحب أمام (الكفن) فشمس اللوحة، واختيار الألوان الزيتية ثارة، والمائلة تارة أخرى، وسيلة من وسائل البحت عن التعبير:

سأبني أجرب، أجرب أن أعيش، وأجرب أن أرم، وأجرب أن أفرح، وأجرب أن أتل، وأجرب. ولكن ما هي النتيجة؟ نهاجمني الألوان في الشارع. وتستلني هي البيت، تضعفني، متى أتحزن من استعمارها لي (٥)

يلقي المنولوج السابق الضوء على عالم هي الخفي، فهي لا تزال الرسم حبا في التصلي، والتعبير حسب بل تريد طريقا نحو فهم أفضل لعالها الداخلي، وتريد بوساطة اللون، والرشة التي تضرب يمينها ويسارها بصيص تارة، وتارة أخرى يائنا. أن تحقق ما عجز عن تحقيقه الآخرون: وهو أن تمر عن ذاتها بلطف لا تحتمل المواوبة.

كانت بارعة الجمال، أو الحسن، واتصلت به بوساطة الهافنة النقال ظنا منها أنه سيملحنها، مؤكدا أن ذلك محض إشاعة مختلفة سبها الحسد. ووجدت (حيان) على الشاطئ يقضي مع (سمة) شهر العسل، ولم يكن الرجل الخبير. واطهها أن ما سمعت هو الحقيقة، وفي الحال تقرر مفادرة بيت الزوج إلى منزل أهلها في جورة حوا، مكتفية بقلب (حزذانة) إلى أن يعود عليها المهنير بقلب (المطقة). وبهذا تصبح ربيعة الواقعية هي الفاتنة: في هذه الأثناء تعزل مني في المنزل إلى أن تجد عملا في شركة طبية، فتقبل عليه بلا تردد، ولا تحفظ. وبعد أن كادت تنسى الرسم، وتمشي الرتبة، وتنسى الألوان، تعود إلى ذلك، مستأنفة ترددها لبيت الرسامين. وفي أثناء الحوا الذي جرى بينها وبين خالد تقول: سهل على الرجل أن يكتشف نفسه، ويبرها، ويبرش حياته وفقا لهذه المعرفة، لكن المرأة لا. عندئذ يلق خالد، قائلا: أنت أكثر فتاة فهمت نفسها. لكن الصراخ الذي تفرضه علينا المدينة هو الذي يدفع بنا إلى التجريب، وهكذا تجد كوتر - هي الأخرى - نفسها تحاول التجريب، فتقبل على فراءة كبر غير تلك التي كانت تصنعها للمعلمة الواعدة بالأطباء عليها، لتجد في الكتب الجديدة، والمتى، وتنسى اللطخة السوداء، في حين أن (ريمة) التي كانت ترفض التجريب، تحاول، وهي تكاد لا تصفق ما جرى لها، أن تسير في هذا الاتجاه، فتدو إلى منزلها القديم في إحارة، حادثة الله على أن يشر لها عملا في مشروع إنشاء شقة طبية أسنان، راضية عن أول قسم تدفعه لخدمة ابنتها (لولو) من عملها هذا.

مما سبق يوضح لنا أمورا، أحدها يتعلق ببنية الرواية، وهو همنة المتصر التشخيصي على الرواية، في أنه لا يقل من مركزية الزمن، والمكان، ولا يقل من دور اللغة في التعبير عن ذلك كله، والأمم الثاني هو غلبة الخطاب النسوي على الرواية، فالهنية المكسرة لكل من ريمة، وهي، وكوتر، تؤكد صحتها ما يذكره خالد في الحديث الذي تم بينه وبين هي، أو بينه وبين كوتر، وهو أن المرأة في عالمنا هذا تواجه ظروفا أكبر من أن نستطيع، بجهدنا الشخصي، الفردي أن نغيره، وهذا ما يسفرنا إلى توضيحه فيما تبقى من هذه المقالة.

التشخيص:

المتأمل لأبرز الحوادث التي سقناها بهدف وضع الشاربي في أجواء القصة، يتبته إلى الدور الذي أسندته المؤلفته منهل السراج في - بطلة الرواية - من خلال التركيز على الحوادث، المتلفة بها تحديا، وتكرير بعضها على نحو لافت للنظر، في أجزاء متفرقة من الكتاب، وكثرة الإشارة إليها بالتصوير الذي يضع الشاربي في



أحدًا من المارة، ولا في الموسم زائراً من الفنانين، لا يرمى لها حقن، ولا ترتعد لها فرائص. تجمع الألوان، والفراشة، وتمازس غايتها الأثيرة. وترقب في الوقت نفسه بعين الفنان كيف يبتلع المصود رامية النهار بسبب الكسوف، وتذوب روحها في شفاضة اللون، وإيقاع الموسيقى، المسخية، المطلقة من جهاز التسميع، تفرغش فيه عارية مملقة لوجدها في المرسوم (١١) ويحدث ما يحدث مما ذكرناه في مستهل هذا الحديث.

ويأتي هذا الجزء من الحكاية الضوء أيضاً على بعض الطلائع الخاصة لمي. لا نجدنا في غيرها من النساء في جورة حوا، فهي لا تقف تصهرو جسداً وروحاً في اللون، والصوت، والإيقاع، وتذهل عن العالم الخارجي، ويتحكم إحساسها بكل شيء، وذلك ما سبب لها الانكسار، فتنسب من حائق على أم راسها، ولم تدد لديها بعد الكلمات التي شامت عنها رغبة في رؤية الرسامين، كفتي بالتحديق في المראה، كارهة وجهها التي، منتظرة الفرج الذي لا يد أن يأتي (١٢).

وفي حقيقة الأمر لم تكن هي مقتنعة بحجم الأستلة التي طرحت حول مسقطها في المرسوم يوم الكسوف، ولكنها على يقين من أن الجميع يدبر لها مؤامرة من نوع خبيث إجبارها على تتهير المسار الذي اختارته لحياتها الخاصة، وإكراهها على القبول اليوم بما كانت ترفضه وتناهى في الأمس. ولا سيما زوجة شقيقها رزان التي سجدت ما حدث وجودها في زيارة قصيرة لاحتل. ولم تكن الملمة الواطئة بأهل من رزان خبثاً وشماتة. فقد أقيمت كوثر، وهي سديقة مي، على مفارقة هذه الأخيرة والانتقال من الفرقة المشتركة لها في المرسوم إلى غرفة أخرى، فهي ملثثة، وتشمس بلد بحاله (١٣).

وهذا الحب بالكلمات: لم يعطها الشرف، طائشة، تشمس بلد بحاله، يعمل في أشياء أحكاماً أخلاقية جائرة على مي التي أرادت القول في وجه الآخرين لا. ولبت الأمور توقفت عند هذا الحد، إذ لاحظتها الإشاعات، ولم تستطع على نفسها من تحمل أن تتمايل، فالاعتناء بالمصافاة، أحياناً، شيء يهيج النفس والبدن (١٤). فالطائشة الذي كانت تسخر منهن، باتت تقبل به بل تتناهد، تخلفها على حال إحيائها فيه الحارة. فتتأد حفاة منومة، متعبة، تائهة، دون أن تعلم أشياها وحوادثها، وعدة الرسم والألوان (١٥).

ترى هل كان هذا كافياً لإحداث التغيير في شخصية مي؟ أو في الدور الذي أسند إليها في هذه الحكاية؟ نيبينا المولفة إجابة قاطعة مفادها أن مي لم تتغير. وأن ذلك لم يكن أكثر من انحناء أمام المواقف، فقد كتب منها أن تدور في وقت قبلي

زوجة صالحة، عفيفة، طيبة، لعبد الرزاق. وأن تحمد الله على هذه النعمة، وإن تبدأ حياة جديدة (١٦). لكن الذين أعادوا الخطة فاتهم أن يتكروا ما لمي من سجايا وطباع خاصة تميزها عن غيرها من النساء. ولم يكن عبد الرزاق الذي هو أشبه بفكرش يقوم بتطهير المكاتب ومتابعة المعاملات للزبائن (١٧) ممن تقف بهم مي، كان قد سبق لها أن تعرفت على كثيرين، وارتبطت بكثيرين منهم أسامة. وتعلمي كثيرين الاقتران بها لكنها ترفضت عنهم ترفع من تنظر فرصة أفضل، فهل ترضى الآن، وبعد أن نيفت على الثلاثين أن يكون عبد الرزاق هو ثمة ذلك الانتظار الموصول؟ أبداً، فصرعان ما استيقظت في نفسها ذراعها التي تجنح بها نحو التمدد أكثر مما تميل بها إلى الاندفاع.

وحانت اللحظة المواتية، فإذا هي تفرق في الحب من النظرة الأولى، تماماً مثلما كان الحال مع هاجر صفوة في وصف البليل لسلي بكر (١٨). في الشوط السابع رثته، كان يغلي كفتا بقمش الإحرام الأبيض، تاركاً صدره وكفتا أخرى بلا غطاء. تدلت ذراعه العاريتان على جنبه، بإظلم. رما نسي رقم الشوط. انهمرت نظراته إليها. دهشتها. توقفت. وأرقت زوجها الذي أمسك بيدها ملتفتاً كعادته. أرسلت عينها في عيني الرجل، ووجهه، وعقله. ونسفت صدره العاري، ويديه الرطبتين. وصلت إلى قدميه الثابتتين الحافيتين، استشرفت في نامل هذا الجمال، انشغلت به، وأكثر من ذلك نال قلبها (١٩).

هنرم يا تيجي الحب يطره أجواب تلورنا بلا استئذات.

هذا ما تقوله الأمثال والأقوال الماثورة. وهذا ما كان من شأن مي. فتغيرت راساً على عقب، فالباس الذي كان يحيط بها والإحباط بدأ بالتلاشي. تقول في منولوج أولها المولفة منه أن يغير عن رؤيتها هي لعودة مي إلى ما كانت عليه: "باتت للرجل الذي أحببت حضور آخر، شيء سماوي، رملي، متوهج، حلي، زاهد، أبيض، أزرق، صاف، شفاف، عصيق، ملون بألوان خاصة بي، أنطق الأبيض والبرتقالي والأصفر والفسفي، لون مشرق أضاء المكان. هب هواً نقي، أتمش لنفسي وأشم ألوانا. شك فوس قرح، يعضني، محكراً، محملاً بأنفاسي، وأهاني التواقة (٢٠)".

وهذا البوح بما احتواه من مفردات لونية خاصة، عن المكان، والهواء، والنفس، وقوس قزح، يلقى الضوء كاشفاً على مكونات أخرى لنفسية مي، ظلت مطوية طوال ذراكمات الحكاية في السابق. فهي لا تنظر للرجل من منظار من تبهده زوجها يهيهي لها بيتاً وأولاداً، ولكنها تريد الحب بمضمونه السامي، مضمونه الذي يهرف

نفسية المحب، ويرتقي بها إلى مستوى قد لا نبالغ إذا قلنا: مستوى العبادة، ونبوينا الأنا في الآخر. وهذا شيء، كتل أن ربما وحده هو الذي يمكن أن يوفره. ولكن القدر بالمصداق، والزوج عبد الرزاق بالمصداق، والأخ بالمصداق، وعالم العبادة المسكون بالاشباع في حاة هو الأخ بالمصداق، ولذا لا يكتب لهذا الحب أن يشق مجراه إلى صحراء محترقة بالرغبات، وعودتها إلى الرسم، والفراشة، والألوان، بعد أن كانت تسمى الرسم وتسمى القماش واللوحات، لم يكتب لها أن تستمر.

فالرغبات تقصر، والتمتع هوامل وظيفته: كسر حدة الرغبة، وواد المشاعر الرفيعة، والدخف بها إلى السطح إلى المباليز الممتدة، هناك - حيث تصبح مجرد ذكرى تطوي على غير قليل من اللذة المؤلمة. تعود مي إلى حاة فضيحة جديدة بعد أن "رسي عليها عبد الرزاق كلمة الطلاق علناً إلى عزوبية المؤلمة. وثبدا فعاتت مي بهتايها واحدة ولو الأخرى. التزمت البيت أول الأمر، باحة حديدة بعد أن "رسي عليها عبد الرزاق أن تجد العمل كأي امرأة في جيرة حوا، ملتزمة، خجولة، طيبة، هكذا يريها الجميع، شيء واحد بينها عنها هذه الأوامر وهو الرسم والقفاز والفراشة. ومة شخصية أخرى تناقض (مي) من حيث الوظائف، ومن حيث المركز، والموقع. وهي كوثر، التي أرادت لها المؤلمة أن تكون الوجه الآخر للتفتيش لي. تذكر أمانة لها عندما التفت كوثر - وهي في العادة لا تلبس سوى التواليد - ففتحت القابلة للولود الذكر عيسى أولاً ضاحكة، مشجعة، مستبشرة. ثم كوثر التي طغى صوت أختها على صوتها، فطمعت القابلة كي تكي، قائلة: سواد واسكتة ثم لفتها بخفة مهمل، ودفعت بها تحت المسمير، ثم جدبت الشرف كمي بجبرها عن الانظار، قائلة: "لن تعيش ثم تفرقت لسبي نازالة على مهل، قائلة: ستمل مالدنولة (٢١)".

من دلالة السباق من حكاية كوثر لا يشلو من الجلاء، فهي من حيث هي مملودة لم تجد ترجيحاً كافياً من أهل، تماماً مثلما يصرح في مصمفي في رواية باعية الطرابلسي لزوجة الثانية بأنه عندما رزق بمولودة أنثى (إلى) صدم كثيراً. فقد كان يمشي أن يكون المولود صبياً يحافظ على ذكره وذكر العائلة من بعدهم (٢٢). وهذا قد تصرف القابلة، وهي امرأة، تصرفها غير ميم، ولا غاضب، فالأش شريكة الذكر في التحيز الذكوري، ولأن الأم تفضل الأبناء الذكور على الإناث فقد تركت أمر العناية بكوثر للجد، التي لا تخفي غضبها كونها لم تلدها صبياً (٢٣).

وتذكر كوثر أن الجدة كانت تكره تكوثر نهديها الناصعين، حين بدأ بالبروز، ولم تشرب من مولي (الشمره) احتقلاً بأول





طعت لكوثور. يومها قالت: "وتفترحوها بالبنات، شو شفوا من عيشة النسان غير القهرة". (٢٤)

والجدة هي التي قولت شخصية كوثور منذ الصغر. فتشأت خلافاً لي - صديقة المدرسة، مرتزة، معجبة، لا تحب التجريب، أما الحادثة التي تعرضت لها في الصغر، وغضبها فيها، ابن عمها المصور، فقد جعلها تتخيل لحظة سوداء على جبينها، تراها هي ولا يراها الآخرون. تحاول بتشتي النوازل التخلص منها دونما فائدة. تصني إلى مواضع الملمة وتقرأ سورة المائدة مرة واحدة بعد كل صلاة، ومرة قبل النوم طاردة عن نفسها وسوسة الشيطان. (٢٥)

وعلى الرغم من السلوك القويمة الذي تتبعه كوثور، وعلى الرغم من أنها لا تلتصم بسلوكي، إلا أن الأمور لا تجري وفقاً لما تشتهي السفن. فبعد أن يئست من فكرة الزواج، واعتادت ألا تصني لئاء الجسد، والفريضة، حدث لها ما لم يكن في الحسبان، فالشاب الذي جلس إلى جانبها في الباص بعث فيها ما لم تكن تتوقع. "أحسنت به بعيت بداخلو، ياسر، يحلم، يطوّرهما استعملها. فراغ مظلم ولغز مظلم، اغتصاب عليها. استعمل اختارتها ولذته اغتصاب سمرها. فدفعت بكفته وفخذه نحو جدار الباص فاضطبت مستسلمة للذة عارمة، وسريعة، وقائلة: أصبح وجهها خضيراً، وأرشف فيها مثل مار مشور. (٢٦)" ومبتاً تحاول أن تنسى ما حدث، كلما كلما تلمس إلى المنزل وتذكرت جراحة الشاب، والجوام التي ارتكبتها، أغلقت باب الذاكرة بصرمة، ثم وقعت تنظّر. (٢٧)

داهمتها مرة أخرى الذكرى الطازجة لحادثة الباص، وما أثارته فيها من لذة عارمة، فهربت منها باباستمها أنها ضميرها عليها، سارعت وتطورت بسبب آلمها على كفتها المهيمة، ثم على اليسرى مستنزفة. (٢٨)

وهذا شيء يتكرر في الرواية كثيراً. وبذلك تكون المؤلفة قد استخدمت حادثة الباص محركاً وحافزاً لاهتزازات متكررة في شخصية كوثور، التي تحاول التكفير، والتوبة، من ذنب لم تكن لها فيه يد أو إرادة. ولكن من أين تأتي التوبة، وبأي التكفير، وقد أضرم ذلك الشاب في جسدتها نيراناً من الصبغ أن تطفئ، "أحسدت برغبة غامضة تتسلل في بدننا، تذكرت لذة حادثة الباص، فانترجت بصبرها من تلك النقطة، انتفض أسفل بطنها، سمجت على ركبتيها وكفّتها ثم فتحت أزوار معطفها وأزوار القميص. ظهر لديها. اشتعلت. استمست القط أن يرافها لكنه انكمش، أخذت تطلع ملاعبها قبيلة قطلة إلا من الحجاب والجوربين، ثم أجهشت بالبكاء من عزلتها، وسارعت لصب الماء على جسمها مباشرة.. كي يطفئ بجسدها، ويبرد منها شيطانها الذي تمشق، ولا تستطيع الخلاص منه." (٢٩)

هذا المشهد يتكرر أيضاً أمام صغفورا القصير (٣٠). وعندما تشكو الشيفعة تشعر به تصف لها وصفة جديدة تظهر بها، وهي: أن تصلي عشرة أيام متواصلة في غرفة بلا أثاث، وبلا ملهم، إلا من حفاظيت الخبز، وماء فربة، وفي أثناء ذلك يترامى لها الشاب، تنصب، وتقاتلها أحلاماً متعددة، تمنى في واحد منها أن يصطب عليها إلى أي مكان لهفعل بها ما يشاء ثم لتتبع بعد ذلك، ولكن الأخرى - الشيفعة - تقول لها مقابل هذا الحلم مصيب الحديد المصور في أنفك، وتلتقن من الثديين. الحب فزارق. (٣١)

وأخيراً تبوء جل محاولات كوثور للفرج من فقم الجسد والرغبة التي أججها فيها ذلك الشاب بالإخفاق التريخ، تقول لها إحداهن: "الروح يجبسها فقم الشهوات، أنت في الحضرة تحرقين الحب، احضري كي تصعقي. نحن بدون الله عرفنا حالتك، حين يأتلك الحال يصيح جسدك كالجمجمة. هناك من وصلته به الحال أن مد سجدته فوق الفرات وصل، ومنهم من استطاع أن يغس يده في الزيت المغلي ليخرج غداً، فذهبتين العلم اللذني، والإرشاد مستسلمين السجادة." (٣٢)

جل هذه المقوس فيما ذكرنا قبلاً لم تمكن كوثور من الإفلاق بطرق الجسد المشتعل بالرغبة والشهوة، شيء واحد استطاع أن يثقل كوثور وهو الشاب الرسام خالد الفتورج الذي افضى إليها بما يراه، وهو أن الحياة فيها من المرونة والاتساع لا هو أكثر مما يقال لها من مواضع، فبعد وفاة الأم، وبعد أن بلغ بها الإلم أقصاه، شرعت تنحصر شيئاً فشيئاً من هيفضة المعلمة، أولاً، والشيفعة الجديدة، ثانياً، ومن موقفها المسبق ضد مي التي عادت في السعودية بورقة طلاق، وانكبت تقرا في كتب تجد فيها اللمة والتسلية، وتمود إلى الرسم من جديد، وبدلاً من الألوان القائمة، الكامدة، والقطط التي ترسمها بلا رؤوس، بالأت أكثر حيوية، ومنازلة القديم المتبق أصبح أكثر إشراقاً بوجود ابنتي خالد وتسليةها الخفيفة.

لم نشأ المؤلفة - مثلاً هو واضح - أن تحدث انقلاباً سريماً في شخصية كوثور، لقد لو فعلت لياه هذا التغير مفتلاً غير ناتج عن تراكم كسي، فالعلاوة المتواصلة ابتداءً من الولادة، وغير المتواليات السردية المتكررة، جاءت بالتغيير على موطر، وهي استحياء، كي يبعد الأمر طبعياً، غير مفروض على الشخصية فرضاً في شيء غير قليل من الإكراه، والاعتساف. ولكن في هذه الرواية يتنزع، مي ترنح أمام المواقف، فتتخطى عن كثير من القناعات، وكوثر - هي الأخرى ترنح، لتكسب قناعات جديدة. أما (ريمة) فهي تتعرض للواقف التي لم ترنح، ولم تتعرض للواقف، بيد أنها تهبط بها الحوادث

من عليائها إلى الحضيض، في مصير تراجميدي يتكررا بمصائر الباطل في المسرح الإغريقي (٣٣).

والمعروف أن المؤلفة أسندت إليها دوراً آخر مختلفاً عن الدور الذي أسند لي أو لكوثور. فهي مهتمة بتخريج في الفرج الذي تخريج فيه كل من مي وإسماء وآخريين، ولم تطل الانطلاق علماً في الفرص المتاحة، ولم تتعصب طلباً للحياة الأخرى مثلاً فاضم من بيت ريمة، تحدثت نفسها ريمة سائنة للزواج من (حيان) وهو رجل ثري. لا توجد في حماة من تسكن بيتاً فاضم من بيت ريمة، تحدثت نفسها، ماذا تريد أكثر من ذلك، زوج ثري، وطفلة، (لولو) جميلة، وبيت فخيم، وسيارة.

وهي لا توافق في، لأن هذه الأخيرة تريد التجريب، وتتسائل ما بالذلة التجريب إذا كانت الجدات، والأسماء، قد جزيهن، ففعلن لنا النصيب. (٣٤)

وهذا الأخير يقوله ريمة يوضح أنها امرأة تقليدية الدور، وشخصيتها لا تتميز عن شخصية المرأة الماوية التي لا تريد من هذه الحياة شيئاً أكثر من الزواج والمال، فهذا هو - في رأيها - عوالم النجاح، فهي تحدث في عما يقدمها لها (حيان) أحضر لي كل شيء من سان لوران، وضمت أحمر الشفاه، وأرقيبت اللانجوري، ونشرت البازان حولي، أصعبته، كتلة وأنا أعبت بأذنه ألا أستحق ماساً من البرلث بدلا من خلد الزيركون؟ اجابني: بتسحق اللؤلؤ، وكوثر جواهر العالم، رقصت أسخن من سامية جمال، وفي الحقيقة يبتذل ميكترا لتعجب إلى السجل المحاري كي يتنازل لي عن المزرعة، سميدة جداً، راضية، لتدنياها معلم، لميت لولو بالباباها التي أحضرها لها في آخر أسفار، إني سميدة، ما هو النجاح إن لم يكن أن نفل ما نريده؟ (٣٥)

تذكرنا هذه الشخصية بنادية الفقيه في رواية ليلى الأطرش امرأة للفصول الخمسة (٣٦). فحيتي الكلمات التي تستعملها في وصف أوضاع حياتها البومية هي الكلمات ذاتها "أنا امرأة واقعية تريد العيش والسيادة والحب دون متاعب" (٣٧). لقد أرادت المال والحب، واعتقدت أن (حيان) هو من يحقق لها ذلك، ثملاً مثلاً اعتقدت نادياً أن إسمائناً التطاور هو من يحقق لها السيادة والغنى والحب، وهذه المرأة الواقعية تحاول - دون فائدة - تجاوز الماضي، تريد أن تنسى جذنها التي كانت تعمل في مصنع للنج، وإن أمها شات في أسرة فقيرة مندمعة مع إخوة لها أكثر، غاب مصيرها في الحوادث، كلما تريد أن تتقن نفسها بأن لا شأن لها بذلك الماضي (٣٨).

ومثلما كان الحال في امرأة للفصول الخمسة بالوصف الفاضل عن عبيبة القلب، وما تكشف من خيانتها لها فيما كانت مشغولة عنه بالتسوق، والأزياء،

ساحة قديمة خصصت لأراجيح العيد، حيث الأولاد يتقلون بين الدوحة والنخيل وسرير الكسلانة، ويألفي البالونات، وسدسالت الفلين والكبسوت، قادمين من الحارات البعيدة، الفتيات بألبانهم الملوثة، والصبيان بأطقمهم الرسمية، ربطة عارية من عتق، قمص أبيض صومع بعد ساعة من اللعب أبهر أسمر.

أصبحت اليوم جورة حوا ساحة مشربة، مفترجة، تتفرع إلى طرق عشوائية، تتراكب فيها بعض البيوت القديمة التي لم تطلها الحوادث. (٤٧)

بنلك الصورة التي رسمتها المؤلفة للعاره من وجهة نظر الشخصية (كوثر) تصعب اعتبار عتبة جورة واحد مثلاً يقال في الأمثال، بديل أي حارة لا تجد من عليه المسئولين ومؤسسات المجتمع المدني الحد الأدنى من الاهتمام، والنظر، وهي لم تدم تصرف الفجر، بديل أي أراجيح العيد، والياب والأعمال اختفت، وحلت عوضها بعض الأتربة والشارب الذي يملأ الأجواء، وهي حارة لم ترق منها الحوادث التي شردت غير قليل من السكان سوى بيوت نصف مدمرة، أو نصف قائمة، وعلى الرغم من أن الزمن الذي يفصل بين كتابة القصة والحوادث تلك ليس كبيراً، إلا أن التغيير الذي ألم بالحارة أكبر مما هو متوقع.

وتزداد بعد هذه الصورة وضوحاً، ودلالة في التغيير عن هوية الأشخاص عندما تنفذ إلى التفاصيل التي يجدها في تلك الصورة، وعن الشمال ناهذان لرفرتين يتيمتين، إطار الباب بلا تيجان حجرية، والباب بلا مصطبة (عنية) أرضية، للدار أرض خلتية صغيرة ذات سور ملح كشف شربات الجيران المائية. (٤٩) والمطبخ تركه الأب فارغاً إذ لم يكن يتوافر لديه في ذلك الحين ما يساعده على التمتع. لا أبواب، ولا خزائن، ولا دهان، ولا مصابيح، شيء واحد فيه هو للمجلس الصمري، والسائر التي خاطبتها أرمينة لنظفية التوافه والخزائن الفارغة. (٥٠)

واضح أن المكان السراج توظف وقتها الصورة إزاء البيت لتعلق غير غرضي الأول هو التغيير عن الوضع الاقتصادي المدني لماتلة كوثر. والثاني أن كوثر التي تعيش في مثل هذا البيت تنوق لانتقال إلى منزل وفضة آخر تتبع إلى في نفسها من رغبات وأشواق، وعندما أعيتها الحياة في الانتقال أو السفر أو الذهاب إلى بيت الزوجية الذي طال انتظاره، بلا حياء، رأت في الأخرى، والجنة الموعودة، سبيلها الوحيد للطمأنينة، تقول في سؤال للمعلمة: ترى ما هو شكل المكان في الجنة؟ وأي رجل سأتذهب إليه حورية؟ أي يمكن أن يمل

غير أن الأرقام، بالمكان، وحده، لا يكفي، فالحديث عن الفضاء الذي تنفرس فيه الشخص، أو تأتي منه، أو تذهب إليه، وتهاجر نحوه، إنما هو ضرب من التغيير غير مباشر عن هوية الإنسان. (٤٢). والتغيير عن الهوية محتاج إلى مكان باعتباره دالا والهوية هي المنحول. ففي رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان - مثلاً - يتحول البحث في تفاصيل المكان - جورة حوا، بسبب المكان في شقة عبد الرزاق، قادما إلى تصرف يود بها من حيث أتت إلى حمأة.

وتلج الجورة إحاحا شديداً، في كثير من الشرائع الوصفية، والسردية الخالصة بالأمكنة، على الانتقال والسفر، وهما من الوظائف التي نبه على أهميتها ومكانتها تودوروو Todorov في كتابها حوافز التحريك السرد القصصي. فالوم ما يتنبه إليه قارئ هذه الرواية هو الانتقال، فالأين الوحيد لأسرة (مي) يقرّر، على نحو مياغت، السفر إلى أمريكا، أو إلى السمودية، تجهيا للاعتقال بعد أن وشى به، وبالجاعة، جاره م (كفيش الحمام). فالربط بين حمأة ومدينة أخرى اتخذها الابن الأكبر مقر إقامة قصيرة، يتيح للأشخاص والروايي للتنقل بين بورتين، مما يضفي على الحوادث عنصر الترام، والتغيير، والكانية، بهذه الإشارة، تومر، من طرف خفي، إلى ما ألم بحمأة من حوادث أدت إلى تشريد الكثيرين.

ومي - كاي فنان - تنوق إلى السفر، حتى أن ريمة تقترح عليها، مداعبة، أن لقتن مضرب في أمريكا أو باريس. (٤٤). وفي أي (مي) لا تنفد تكثر من الألماني القائمة على الرغبة في السفر والتنقل: متى أسافر وأزور المتاحفة متى أرى أعمال فان كوخ وشاغال وسيزان وبكاسوف. (٤٥) وعما يزيدهما رغبة في الانتقال حادث يوم الكسوف، تقلت جدران البيت، وستأثره السمكية، وخطوط أبوابه الخشبية، ونوافذه النشابة في نجوم ومثلثات وميمنتات نقبصات مرغضة. (٤٦) وهذا وصف بنم عن أن المكان أضفى لدى الكاتبة علامات قابلة لتناول السويط. فهي، بعد حادث الكسوف، لم تدم لتعلق الإقامة في البيت، وتمتعت لو تداره إلى أي مكان، وهذا النوع في الوقوف إزاء الأماكن يتكرر لدى المؤلفة، فهو، غالباً، يمر عن مضامين لا يعبر عنها السرد العادي.

فهي أثناء تنقل كوثر ما بين منزلها في جورة حوا وبعض أحياء حمأة توازن بين بيئة وأخرى. وبين زمن حالي وآخر سابق. والمقابلة تتحقق عبر التركيز على المظهر المحسوس للمكان: تغيّرت معالم حارة منذ أيام الحوادث، كانت قبل ذلك تتوسطها

المجهرات، والصفقات المقارية، حدث لريمة أن زوجها أختزن في غفلة منها بالسركرية (بسة) وهكذا لم يعد بإمكان المرأة الواقية أن تفلل واقية، وتمتعت من الأرض ليتبعها قبل أن تسع بمل هذا الخبر. ويترك البيت الضيق إلى منزل الأسرة الفقيرة في جورة حوا بانتظار قسيمة الطلاق، قبل ذلك كانت تعيش عندما تسال لم لا تعمل، قائللة: إنها ليست في حاجة للعمل، ثم من هو صاحب المشروع الذي سيجتبه إلى مكتب مهندسة تاركا المهندسين ذوي الخبرة أما الآن وقد اندحرت بها الحوادث من القمة إلى القاع، فقد حصدت ربهيا لإ وجدت عملا في مشروع بناء شقة لطبيب أسنان.

من الواضح الذي لا يثنى فيه أن المرأة الواقية - ريمة - هي التي انتهت نهاية ما سابوة بالمضي البقيث الكملة. خلافاً لي التي حافظت إلى حد ما، وولقنا لها أفعها به خالدة على بعض التمسك ورباطة الجأش، وكذلك كوثر التي تجاوزت الحمة، أما ريمة فهي مجموعة من العلامات السردية التي تقول من خلالها المؤلفة إن المرأة في هذه الأجواء لا تستطيع مهما التمسك بالواقية أو الأتزان، ومهما كان سقف طموحاتها عالياً، أو شديد الانخفاض، فالذي لا مفر منه هو أن تنكس، وتسقط على أم رأسها، فالظروف أقوى منا من إحتواء النساء، والرجال هم وحدهم الذين يستطيعون أن يكونوا أحراراً. أحراراً في السفر، أحراراً في الزواج بين شياون، ومتى شياون، أحراراً في كل شيء، بما في ذلك الحب والتعليق عنه متى أرادوا.

وليس من المستغرب أن نجد الكاتبة تمسب جل اهتمامها على شخصيات سردية مؤنثة صارقة الاهتمام عن الشخصيات الأخرى. في استثناء خالد. (٢٩) الذي يكاد يلامس محيط البورة في الحكاية، نجد الآخرين: وليد، وأسامة. (٤٠)، والأخ المقيم في السمودية، والأب، وعبد الرزاق، ورعي، جلم من الشخصيات الهامشية التي لا تمنع تعلقها بالمؤلفة، وهذا ضرب من حكمة ثانية من الأدب السوي، ويصل من حبكة الرواية حبكة شخصية أكثر منها حبكة أفكار مثلاً، أو حبكة حوادث، فالشخصيات الرئيسية - مرمو - تتغير، والانتاجات تتغير نتيجة الترام الكتي هو ما يميز طبيعة السرد في هذه الرواية، وإذا نحن القلقنا لغوان الكتاب وجدناه يشير إلى مكان، وهي إشارة لا تفتي اهتمام الكاتبة بالزمن، وهذا ما ينفني جلاؤهم في ما تبقى لنا من مساحة في هذا البحث.

الزمن والمكان: وبما أن الرواية هن تُنرى تبتيا - في الأساس - بتقديم صورة وهمة للحياة. (٤١) وبما أن الحياة ترتبط بالأشخاص، والمكان، والزمن، فإن الرواية، تبعاً لذلك، ما كانت - وكذلك القصة - متجذرة في المكان.



أحد في الجنة؟ وهي، مثلما قالت عنها القابلة: لن تميش. وفي حقيقة الأمر أن من يثق على وصف الكاتبة لجمالها الداخلي يتحقق من أنها مينة وإن كانت حية إكليليكية، ينطبق عليها قول الشاعر: ليس من مات فاستراح بميت إنسانا الميت ميت الأمعاء.

فمنزل كوثر لا يختلف عن القبر إلا قليلا. فهي «الفرقة الصغرى» وتلقاها أبيش واسود، عليه شمع مع عليه كبريت تحميا لانقطاع التيار الكهربائي (٥١). وإذا نحن دققنا النظر في الإشارة الأخيرة تحسبا لانقطاع أركنا كم هو بائس، وبمهد، هذا البيت، ومعدن. أما إذا أتمنا النظر في الأثاث وجدناه لا يختلف عن الأثاث: فرش عذبة كبيرة للأمان وإبنتها يعلوها لحاف وعطاة صيفي من القطن المعرق ببروق شاعرة، وسعداتنا من الصوف النعش.

وتوظف المؤلفة المكان للتعبير عن المحتوى تصويرا غير مباشر كأنما هو كاتبة، أو تورية، كتكت التي يلجأ إليها الناثر والشاعر، فهي وصفها لثلاثة ألوان المشتركة بين كوثر وهي يرضع لنا الفرق الكبير بين الفنانين فقد قسمت الفوق إلى جدارين أحدهما كوثر وهو جدار لا من رف وضع عليه مصحف ومسبح وكأس، أما الجدار الآخر الذي هو من نصيب من يتناول اللوحات وأدوات الرسم وأشياء أخرى مما يحلو لفنانين ثلثه في مراسمهم، غبار قديم مضوع الأوان، فواقد، غلاف جزوة هند... هيكل عظمي ذو مفصلات ملونة. قلم كير جسد (٥٢).

ذلك وصف بلا ريب يوحي بالاختلافات المصغرة بين الشخصيتين، إحداهما زاهدة، متشقة، أخروية، لا تتعق بذوق فهي يمكنها من نشر البهجة حول نفسها، والأخرى على عكس ذلك: انبساطية مقبلة على الحياة بقوة.

وتحصر نطلب السراج في توظيفها للأمكنة على المقابلة، وإظهار المفارقات. فندمنا على شيء من عبد السزاق، وانتقلت إلى زوجته، لاحظت البلمة أن كل البيوت في السعودية تظل من الشرفات وتقريرا من النوافذ، عكس البيوت والمنازل وفي حمة التي لا تتم إلا بوجود الشرفات والتواضع العريضة الكبرى. ولتلاخظ أيضا أن النوافذ إذا قدر لها أن توجد في البيوت كانت عالية في أقصى الجدار الملامق للسقف، ومسددة بالحديد السميك كما لو أنها نوافذ سمين لا بيت، ويستأد الأثاث الذي يتم ابتاعه من سوق المستعملات، ليس لمة في الشقة من شيء إلا مروحة تتدلى من مركز السقف، مصدرة في كل دورة ثلاثة دورها صريرا مزجيا يدع بمن يصمم النطلب بأنها على شكل السوط فوق رؤوس الجالسين. أما الألوان فتكاد لا تظهر بوضوح، على ذلك الغبار المخترق وعدم التنظيف. وهي تلوين متكررة، تعيق البصر والبصيرة عن الانطلاق، فهي لا



تتحدى البني المحروق، والمردير العريض الذي يمثل مساحة كبيرة من غرفة النوم فتبدو ضيقة مثل زنزانة (٥٣).

يمر هذا الاختلاف بالمكان أن الجدران في شقة عبد السزاق عالية جدا، ومطلية بلون واحد، وهذا تقريبا لا يتركز إلا في السجود (٥٤) وذلك كما يمثل ضياء من التناقض إذا ما تذكرنا القاري وصف الكاتبة لنزل ربما أو مي وحتى المطبخ في أحد البيوت في حمة «مرتب، نظيف، وأنيق دون تمهر». المستائر بلون أبيض وأحمر، وقطعة الطاولات من الكتان الأحمر. الكرسي مصفوفة بانتظام ثلاثة معا وواحد في الزاوية. كيس النسييل أبيض مبني بالأحمر، وقد أخفت (ريمية) بحقيبة أبنتها الحمراء مقبضة لأن لونه لا هو أبيض ولا أحمر. (٥٥)

وهذه إشارة تتم من رؤية أنثوية للتمثال مع المكان، وصياغة تقتضها عناصر نسوية في الوصف، واختيار الألوان، والتعبير على اللون النسوي في ترتيب المطبخ. وحتى ذكر المؤلفة لكيس النسييل، وما فيه من الألوان علامة أخرى تتكشف من مزاجها النوق الذي يشيع في البيت.

وقد تمتد رؤية المؤلفة - أحيانا - لتجاوز الأمكنة المظلمة كالشقة والبيت والمطبخ والرسم لتقديم صورة من الفضاء وعلاقته. فهي تتطلع من حمة، والحارة إلى السعودية وديني، وإذا شئت الوقوف إزاء صبرها بالفروق من زاوية نظر مفتحة على العالم الخارجي وجدنا في أنطباعها ريمة العائلة من مهرجان التسوق مقابلة لا تقو من حكم بين مدينتها حمة وديني، فائقة: آوه، هذه المدينة لا أجد فيها طابقي، أسأل البائع عن نوع بارهان فينظر إلى ببلاهة كأنني أحدث بلغة أخرى. ياه... على مهرجان التسوق، شيء يسيل له اللعاب، جميعات فيها ما تشتهين. هنا لا مدينة ملاهي ولا حدائق مثل الناس. شوارع موحلة في الشتاء وهي الصيف، هناك الفنادق لامعة ونظيفة ومكيفة. الشوارع عريضة، ومع ذلك يوجد من يهاضف من دينه ومظهره الإسلامي، بينما هنا كل من يريد أن يشين لازم يشرح (٥٦).

وهذه الوقفة المكانية تحقق أكثر من غرض. فهي تشير إلى الإهمال الذي هو عرض المدينة الوحيد من غلبة المستولي وتوسعه كذلك إلى أن الوضع الاقتصادي في بلدنا لا يملك الأضواء في دبي من حيث هيمنة النمط الاستهلاكي، الذي يكثر من الاستيراد على حساب الإنتاج المحلي. وربما أشارت أيضا إلى التتو والاختلاف في نمط الحياة اليومية باعتباره أجدر في الدلالة على حيوية المجتمع من كونه محتما للأفراد على نمط واحد متجانس، وأن الإيمان في القلوب والأفئدة وليس في الظاهر والتشور وإطالة النقود. وكان من شروط المؤن ألا يكون نظيفا أنيق المظهر.

وبكلمة موجزة تبهر وقفات منهل السراج إزاء الأمكنة - وهي كثيرة جدا، لم نذكر بعضها إلا القليل - عن أغراض، ومداولات، ما فيها يدعم السرد القصصية، ويضع به إلى نهايته المقدر، وبمضغ يمثل استراحة للراوي، فيدنا من أن (ديوي) يترك للقراري (ديوي) وبمضغ يقدم للقراري علامات أن تحتاج كل من الأناجيل بسيف يتشظنل بوساطة الكثير من التفاهيم والأراء والمعاني التي لا يميز عليها السرد الحكائي، وفي جل الأحوال لا يفتأ الكاتب القصصية يخلط في مسرده، ووصفه، بين المكان والزمان، وذلك لأن الأحداث والشخوص، وترتيب الوقائع، يتعلب - شاء الكاتب ذلك أم لا - على الإحاطة بمفاهيم المكان والزمن على حد سواء. فهل نجحت الكاتبة في توظيف الزمن مثلما نجحت في توظيف المكان؟

الوقوف على هذه المسألة لا بد من إعادة النظر في ترتيب الحكاية، والوقوف على ما بين الحكاية والصيغة من تماثل واختلاف (٥٧). وعلى الأساليب التي يتبناها كاتب الرواية للتصرف بالزمن من حيث هو معطى تجريدي يجوز فيه ما لا يجوز في المكان.

توظيف الزمن:

تبدأ المؤلفة روايتها بتسليط الضوء على وقائع تبدو متزايدة مع وقت القراءة، ومتماخية لزمن كتاتبة القصص، على الرغم من أنها لا تستخدم الحاضر الخيالي، ولكنها تلجأ إليه كلما لزم الأمر. مع صوت إغلاق غرفة نومها، فتحت باب غرفتها متجهة إلى غرفة الجلسوس. ولكن سرعان ما تتحول إلى ما يعرف بالستراج، أما الذي يحضرها لذلك، ويديغها فهو تأمل البلمة (مسي) لطلاه السقف الزهري الكامد، يومها - أي يوم مالي السقف بذلك اللون - كان سرعة زمانه، ثم تستدرك ما كانت تقول أمها للزائرة: زوجي أوصى عليه من بهروت (٥٨) ثم تسترسل في استدعاء الماضي، فإذا الآن - الذي كان في الثالثة والعشرين - يحضر في تعلق الاستمادة، وفقا لتقنية التخزين التي قال لامة. هو يتحدث عن السفر «قال لامة، كانت تخشى قراراته السريعة: أسافر إلى أمريكا أم إلى السعودية؟» (٥٩) وهذا التلاوب في الانتقال من زمن الحكاية إلى زمن الكاتبة عبر صيغة مبنية على أساس تقديم ما حدث، والتأخير. أو العكس، يكثر في الرواية أحدها لافتا للنظر.

فعل سبيل المثال لا يفت القاري على أسرار وخفايا عائلة مي، وما حدث لها في الماضي إلا بعد فصول من الرواية، وذلك عندما يفضي إلينا الراوي بتفاصيل ما جرى لأخوات وزواجهن، وتربيتهن في جبري لثلاثه عشر سنة من شقارة تجلت في كثير من التعمرات التي يتكررها عليها كل من الأم والأب، وحادة (قصر) بنطال الصوف الجيد من الركبتين شيء يكاد لا ينسى،

توسع الخطابة:

وإذا صمغ أن التفرق بين النص والخطاب إنما يقتضي أن النص هو المنطوق والكلامي الذي يحدد للقراري مبدئاً، ومنتهى، وقصد، ونسبته إلى المؤلف، وإلى نوع أدبي معين، يتسم بالقراري، والتفصيل، والتمسك بالخطبة النصي، وأن الخطاب هو ما سوى ذلك، وما عداه، فإن رواية منهل السراج جورة حوا تسمى - وفقاً لذلك - نصاً من النصوص التي تحتوي عدداً من الخطابات، فالبينة، أو السياق القاسي، موجود في هذه الرواية، وقد وضعت المؤلف عناصر هذه البينة في النص من خلال الأشخاص، أسرة من، وريمة والزواج حيان ولولو، وكثير وأمية، وكذلك البيت السامعين، والملمة التي لا تقفأ تبت المواظ في المريدات من النساء، والأخ الأكبر في السعودية، وميد الزقاق، حتى جارة جورة حوا تبعها تتصل في هذا الخطاب من خلال السوق والأفارة المثيرة، المفردة، والأمكنة التي ضاق عليها الوصف حتى برزت من خلال الكتابة كأنها يوشك أن يلصقها القارئة باليد، ويراه راي العين، فضلاً عن الخيال.

ومن خلال الربط بين السياق القاسي والسميل الإدراكي يتطرق في النص عدد من التفسيرات، أحياناً: تفسير الكتابة عن التفات الطربي، من خلال المكان، والملائق، والنتائج الكارثية على المدينة من خلال الإشارات غير المباشرة المتكررة للمسلوات، والذين شربتهم بالنموسوا لأنفسهم ملاذاً هنا وهناك، والذين قتلوا أو غابوا ولا يعرف مصيرهم مثل موسى، بكر أمينة، الزوج الذي تداري إبتسامها بخراً كما تذكره، وفي أحياناً ذلك كله يبرز الخطاب السياسي على نحو غير تقريرى، ويكاد القارئة لا يلاحظ أن لهذه الرواية علاقة بالسياسة.

وفي اعتقادنا أن منهل السراج على الرغم من أن جورة حوا هي روايتها الأولى تقدم لكتابتها - المبتدئين منهم وغير المبتدئين - نموذجاً في معالجة هذا الموضوع بطريقة تفتق العمل الفني من التسلط، وتحيله بهذا الأسلوب من النظر إلى نص متطوع الوجود، متنوع الدلالات، وأما الخطاب النسوي فهو، مثلاً، يلاحظ القاري، الشجرة التي تظل الغاية، فحينما توقف القاري وجد علامات لا تقول إلا لا عبرة لتسمر من قلب الباب الذي يقضي إلى رؤية الكاتبة لوضع المرأة في المدينة - حجاباً - أولاً، وفي الشرق العربي الإسلامي ثانياً، وفي نظر العالم من وجه ثالث، إذ لم اختيار المؤلف لثلاث شخصيات نسائية ليكتسب لهن أدواراً وظيفية بارزة، بالاختيار العايش، أو المتواظ، التي يأتي نتيجة المصادفة لا غير، وإنما، هو اختيار مقصود يقوم على تيوب أنماط المرأة: واحدة (هي) متحررة، وفرد مزينة من الحرية، وأحادة لا ترى المساعدة إلا في الأزياء والبأس، والبيت

وفي طريقها إلى موقف الباس تذكرت، جرة ذلك الشاب، والحرام الذي ارتكبه، فأغلقت باب الذاكرة (٦٧) وقال لها بعد البرناعم الإذاعي إن حادثة التصاق الشاب بها في الباس حادثة اعتداء، وكان عليها أن تمنعه، فكرت أن تصارح المعلمة بذلك الذكرى (٦٨)، والتكرير لم يقتصر على ذكرى حادثة الباس وإنما تعادها إلى ذكرى ما حدث في ظهره يوم الكسوف (٦٩)، وما يسترعي النظر لجوه الكاتبة إلى نمطين من أنماط (الحكي) أحدهما يتشد تسريع الزمن، والثاني يعتمد العكس، مما يؤكد قدرتها الفنية على التصرف بالزمن تصرفاً يضع الصيغة السردية موضع التفتيح والتهذيب عن طريق الإسراع في بعض المواقف وإهمال التفاصيل غير الضرورية أبداً، لا سيما إذا كان بإمكان القارئة أن يملأ الفجوة، ويسد الثغرة بالحذف والتضمر. فحينما تقطع في الزواج والصغر إلى حيث الأخ الأكبر فتاجتأ الكاتبة في الفقرة التالية بوصول مي وزنان والطفلين بطائرة، أنت في السعودية أحكمى غمام رأسك، وأغلقت الباب (٧٠).

ومقابل هذا التسريع في الزمن نجد الكاتبة تمرد إلى الإبطاء الذي يكاد يبلغ حد التوقف عن (الحكي) كمن يحاول أن يمسك بقطرات المطر وهي تنصب بقوة من السماء ليلتها، وذلك في الحكاية كثر. ويكفي أن نشير هنا لمثال واحد هو سرد الراوي لما يبدو أنه استعادة لزواج ريمة من حيان. فهي مدي بضع صفحات تروي لنا موقفاً واحد في غير قليل من التطويل المقصود، لا سيما في وصف الصورة التي يظهر فيها المروسان (٧١).

وتسرع منهل السراج في بعض مراحل الحكاية بين ما وقع في الماضي وما يتوقع أن يقع، في تقنية سردية ترمز بالانسباق.

فحينما يتصل ربيع بالبطلة (مي) طالباً منها القيوم (إلى حيث يمكن، ضارباً لها موعداً، تقفها لهذا اللقاء الغرامي، فتتصور الراوية بالسرد تحولاً يجعل ما هو مستقبل، متوقع الحدوث، متصور، أتياً قيد الوقوع، فتروي بالتفصيل اللطيف ذلك اللقاء قبل أن يتم بما هي ذلك الحوار بين

الحيويين:
- إن تسمر؟
- يتسم.
- تضلمي.

ويستطيع الدارس الذي لديه متسع من الوقت أن يستقصى ما هو أكثر من هذا من وجوه التصرف بالزمن، واستخدامه، ووظيفته، في بناء هذه الرواية بناءً توفيق فيه الكاتبة بين زمن الحكاية وزمن الصيغة باستبعاد التسلسل الطبيعي (الكرونولوجي) لما فيه من الرثائية الملمة، والمظهر التقليدي، البعيد عن فنية التجريب،

فقد انتهى الحادث بمقوية قصوى هي حشو فهمها بالطفل الحمار الحاد. قالت مي، إن مجيء الكعب الأحمر بين الأخضر والأصفر يبدو فيها غير مناسب (٦٠). وغير بعيد من ذلك الحكاية التي يتم تذكرها عن السقوط من الشرفة بسبب التصديق في اللوان. ونحو ذلك استعادة البعثة عن طريق التذكير والاسترجاع لروح أخيها المقيم في السعودية من زران، تزوجته ابنة خمسة عشر عاماً على الصورة. جاتها أمي بصورة ابنها متفخرة، لم تكن تحتاج إلى الشرح، ضال المروس موافق، يضحكون في عيهم، والبيت سنائي كل صيف محملة بالذهب والهدايا، وقدموا بلا زوج لن يشير، يستمتعون بحضورها للمية الحر (٦١).

ومن هذا النمط استعادة التفاصيل الضرورية عن ولادة كوثر وموطنها وزيارتها القاسية على يدي البعثة (٦٢). والملاحظ هو أن استعادة الماضي لدى منهل السراج لا تقتصر على أسلوب واحد وهو المنطوق الداخلي، وإنما يتجلى في أسلوب آخر هو الحوار الثنائي (الديالوغي) الذي يدور بين شخصية وأخرى، فمن طريق الحوار تذكر إحدى الشخصيتين الأخرى بما وقع وجري، فهي تدعي، فهي جازية مع ولده تسرد علينا البعثة هي - هاتين، وتتحقق الكاتبة بذلك غرضين اثنين: وتوظف الزمن بما يضمن للعاشق (الراوي) أن يكتشف الماضي، والشائنة هي تحويل مهمة السرد من الراوي الموضوعي - الراوي الطليح - إلى البعثة التي تتصلل موقع السارد في تلك اللحظة (٦٣).

وبذلك تبدو المؤلفات وتتجه أي إحساس بالمل يمكن أن ينشأ بسبب هيمنة الراوي المعلم.

ولا تلتا المؤلفات تتخلل من حين لآخر في سياق الصيغة السردية مستعينة من علاقة مي بالألوان والفرشاة. "يمتدج الأخضر بالاء، وينثر البني بقعا فوق الماضي، يسدو الطلحان جزراً جميلة كما السراب، فيعبر المشاهدين في الرمال، الزاوية العلوية لوحة تملؤها كتلة حمراء (٦٤). ولما مثال آخر يتحدث فيه الراوي عن أمينة وهي تتذكر لخالها أنها الأكبر موسى، فتفتح المؤلفات قوساً لبداية جديدة قوامها منطوق داخلي، وتزوجت أولادها في الأحلام. ورسمت مستقبلهم على الرغم من غيائهم.

كانت حين تصل كندا عايتها إلى أبيهم يتسم بخجل ثم تسارع إلى إنهاء الحديث (٦٥) وقد لجأت المؤلفات في موضعين منها لتقوية الوشائج بين المتواليات السردية التراكمة في النص لتكرار بعض الحوادث، وسرد ما غير سرد. وكانها بهذا تذكر القاري، بما جرى، علاقة العهد بين الحدث والحدث. على سبيل المثال الحادثة التي تعرضت لها كوثر في الباص (٦٦).



حماة أو أي مدينة أخرى في الشرق العربي الإسلامي، أقوى بكثير من إرادة الفرد، وأنه مهما كان حجم وعيه بوجوده، ولكنه حياته الذاتية، لا يستطيع أن يواصل الحياة حراً طليقاً من غير رضوخ لتلك الظروف، التي لها علاقة متينة وقوية بالعادات والتقاليد والمفاهيم الروحية والمعتقدات والنظم الاجتماعية والإدارية السائدة. وهي باختصار البنية الذهنية التي تصير هذا المجتمع بشرائح مختلفة المتعددة، ولا يستطيع النموذج الإنساني أن يغير هذه البنية لا في وقت قصير، ولا عن طريق الأفراد الفردي.

لقد اختارت منهل السراج في هذه الرواية لغةً هي مزيج من لغة المرأة ولغة الرواية، التي هي أداة للتعبير، والتصوير، والحكي، والتخيل، ولغة تتنوع بتنوع الأشخاص، فهذه لغة الفنانة المشربة بمشق الأولون، وتلك لغة المرأة التي تتابع (الموضة) والصمرعة، وهذه لغة الفنانة المكبوتة أو الأم التي فقدت سبعة من أولادها في الحوادث، وتنامت في ذلك لغة الواقعية التي لا تتلقى نصيب التصريح في أذان المرءين، وبذلك جاءت الرواية مصورة جيدة لتنوع الخطاب.

✻ كاتب وناقد عربي

ذلك حسب، بل تحمل المرأة نفسها قدراً من المسؤولية أكبر من ذلك الذي يتحملة الأخ أو الأب أو الزوج أو الشقيق، والجددة - جدة كوثر - أكثر تشدداً في التعيز ضد الأثني، فهي تكرر أن خلفه التسون لا يأتي منها سوى القهر، ويفضها أن تجب المرأة (الككة) بنتاً وتتناما أو كانت ذكراً. وأم من - هي الأخرى - أكثر تشدداً إزاء الأثني من الأب - وزران - زوجة الشقيق - لا تقل كراهية لتحرر الأثني عن المعلمة أو الشقيقة أو الجدة، ولا يوفقوا أن تذكر بموقف القابلية (الدابة) التي أخضت المولودة الأثني تحت السرير مدعية أنها ليست ابنة عيشة، فهما راحت تنازل التوام الذكر عيشة، مشيرة إلى عضوه الذكر، مما يتكرنا بل المؤلف الجماعي الخاطفي من جنس المولود. فجعل هؤلاء النسوة يتنامسن في اختراع القهود التي تحد من حرية المرأة - بل - بكلمة أدق - تلقي أي حظ لها من الحرية والكرامة البشرية. ولا يجدن عليها بغير النظرة الدونية التي تساوئ بينها وبين مسقط المتاع. وهي نظرة يكاد كثير من الرجال في الرواية ينكرونها من مثل وليد وخالد وأسامة وزيبيق فهم لا يوافقون على هذه النظرة بل يطولون المرأة عن ذلك. وتوضح الرواية دون ريب أن الظروف الموضوعية التي اكتتفت الإنسان في مدينة

الفخم، والمسيارة الجديدة (ريضة). وثالثة (كوثر) استماضت نتيجة الفقر، والحرمان، والتربية القاسية، والمواظب التي تنصب على أدائها جل الأوقات من المعلمة، والشقيقة، والجددة قبل ذلك، عن الدنيا بالأخرة. وفي كل هذا كانت النتيجة غير ما تأمله المرأة، وبمقابلة لا حظنا في مستقبل هذا البحث انتهت من بالريضة، والانتكسار، وقيلت على منض زوجاً فاشلاً، وحياً عابراً، لم يتحقق، وعملاً لا علاقة له بما تحب أو تكره، (ريضة) فقدت كل شيء: الحظوة لدى سيدات المجتمع، والزوج الذي فضل عليها أخرى (ريضة) والسعادة التي ظلتها في الثروة، والماس، والأزياء الجديدة. واضطرت إلى العمل وهو سلاحها الوحيد بعد أن اكتشفت ما هي عليه من عزلة (حردانة) أو (مطلق) وكذلك كوثر التي بدأت ترتاب في صبح المعلمة والشقيقة وشرعت تسمع ما يقوله لها خالد الذي اقترعها بعد أي بان هي الحياة مشعماً لما هو أكثر من الاستسلام لحرائق الجسد التي أشعلها فيها الشاب في الباص، وأن الحياة أكثر تلوناً ولا بد أن يكون فيها ما يبعث الطغمة السوداء الوهمية التي تجعلها فيبهية في نظر المرأة. والتافت أيضاً أن الرواية لا تقف تشير إلى التحيز ضد الأثني، لكنها تشير لذلك دون تعصب، فهي لا تحمل الآخر (الرجل) مسؤولية

المراجع

١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.



٢٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٢٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٣٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٤٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٥٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٦٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٧٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٨٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩١. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٢. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٣. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٤. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٥. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٦. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٧. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٨. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
٩٩. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.
١٠٠. مبرور حواص، ص ١٠٠، دار النشر والنوع.

النقد.. وأفضل التفضيل

لبللى الأطرش *

اضطر المفكر الدكتور جابر عصفور إلى توضيح واعتذار غير مباشر عن إشكالية آثارها باستعماله أفضل التفضيل حين كتب أن أفضل الشعراء العرب المعاصرين ثلاثة: أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف، فثار الكبار من الشعراء لهذا التصنيف الجائر.

وبعيداً عما كتبه د. جابر عصفور أو احتج عليه الشعراء يبرز السؤال: هل يجوز للنقد المفاضلة باستعمال الأحسن والأول والأفضل والأوحد؟ وما المعايير والمقاييس المسوغة لحكم قاطع كهذا؟ هل قرأ كل ما يكتبه الشعراء وألم بإنشائهم الذي قد يتجاوز في بعضه - فنياً وشاعرية - بعض إنتاج الكبار، ولكن تحول ظروفهم وعلاقتهم وانتشارهم دون الوصول إلى سدة النقد.

صنفت نافذة كاتباتها بمجبتها في كتاب يؤرخ للرواية العربية النسائية "سيدات المهنة" فأجازت للحكم النقدي ما يفعله كتاب ومحررو أخبار النجوم والصفحات الفنية، حين يصفون فنانة ما بملكة المسرح أو سيدة الشاشة وممثلاً بالزيميم ومغنياً بالقيصر. وربما كان المقياس للألقاب الفنية شيكاً للتذكار وارتفاع الأجر، وفي بعض الأحيان نتيجة العلاقة الشخصية بين الفنان والمحررين.. ولكن ما الشروط النقدية لتفضيل من نوع "أفضل الشعراء"؟ يعرف د. جابر عصفور بحكم مكانته النقدية والمراكز الأدبية والأكاديمية التي شغلها وعلاقاته بالأدباء العرب كثرهيس للمجلس الأعلى للثقافة أن الشعراء قاوموا اقتراحاً بمبايعة أمير للشعراء امتداداً لأحمد شوقي، فما جاز في القرن الماضي مرفوض الآن، كان الشعراء لفة، وكان يمكن الاتفاق على الألقاب فيما بينهم.

وتجنبت أسواق الجاهلية حيث بدايات النقد الأدبي العربي أفضل التفضيل أحكاماً نقدية، فرغم أنه لكل قبيلة شاعر أو أشان يثود عنها وينطق بإسمائها شعراً، إلا أن القبائل ظلت محدودة ومعروفة، ويلتقي شعراؤها للمناقشة، وظل النقد يساير خلق القصيدة في التجمعات والأسواق الأدبية، فيعدل صاحبها فيها تبعاً للنقد عن مواطن الإجابة أو الضعف، كما كان النقاد أنفسهم من كبار الشعراء، كالخنساء والنايفة النيباني الذي أقام له قبة في السوق. وتعددت الأسواق الجاهلية، عكاظ وذي المجاز والمجنة وغيرها، وظلت مواسم الحج سوقاً للشعر والخطابة والتنافس بين الشعراء فيوصف الشاعر المبدع بالفحل ويأته أشعر من فلان. وكانت المفاضلة تتم بين الفصائل لا على الإطلاق، ولهذا اختاروا العلاقات وكتبوها بماء الذهب على جدران الكعبة سبحة أو عشرة لا يهم، ولكنها أمهات الشعر في حكمهم العام..

وحين بدأ النقد المنهجي في العصر العباسي بظهور كتاب محمد بن سلام الجمحي "طبقات شعول الشعراء" لم يقسمهم بالمفاضلة بين مواهبهم، بل بالزمان - قيل الإسلام أو بحد - وبترتيب أماكن إقامتهم. ولا نجد في تاريخنا العربي مروراً بآبن قتيبة والأمدي وعبد القادر الجرجاني أن أحدا منهم وصف أدبياً أو شاعراً بأنه أشعر العرب، بل إن الشعراء أنفسهم نهجوا طرائق شتى للتعبير عن إعجابهم بشعر الآخرين. ويروي التاريخ الأدبي كيف مر الفرزدق يوماً برجل يقرأ معلقة ليبيد بن ربيعة فخر ساجداً، فاستهجن الرجل ما فعله فقال الفرزدق إنها سجدة الإعجاب لا العبادة.

ولا نجد في الأحكام النقدية لكبار الشعراء بعضهم تجاه بعض تفضيل واحد على الآخر بالمطلق، فحين سألوا العمري عن تقييمه لثلاثة من أبرز الشعراء العرب قبله قال: المتنبي وأبي تمام حكيمان، وأما الشاعر فالبحتري. إن الإشكالية التي أثارها حكم د. جابر عصفور لا تلغي قيمة الشعراء الحديثين في مصر والعالم العربي، ولكنها حكم مزاجي متسرع أكثر من كونها حكماً نقدياً موضوعياً.

وفي ما حدث درس للنقاد العرب المزيد من الموضوعية، والبعد عن الانتقائية، والحرص على مجمل الإنتاج قبل المفاضلة وإصدار الأحكام، وعدم اللجوء إلى اختيار عمل ما كنموذجاً لدراستهم وإثبات نظرياتهم لتكتشف أنهم لم يقرأوا غيره.

وفي الكتاب يطرح التساؤل: كيف استطاعت اللغة الفرنسية أن تفرض نفسها عبر القرون، على المستوى الوطني، وعلى المستوى العالمي على السواء، حتى صارت اللغة التي يتحدث بها نحو خمسين بلداً في العالم؟ ما هي الرهانات للدفاع عن الفرنسية، وكيف يمكن لمحركة الدفء لصالح الفرنكوفونية في العالم أن ترتبط بمعركة التنوع اللغوي في العالم؟

"الفرنسية قصة كفاح" كان موضوع ندوة ثرية بثتها عبر عشر حلقات قناة فرنسا الخامسة، تقدم هنا خلاصة لما تناوله فيها كلود حجيغ من أفكار عن تاريخ ورهانات هذه اللغة التي تسعى لأن تفرض نفسها على خارطة العالم الثقافية.

● كتابك "الفرنسية، قصة كفاح" يبين على نحو مثير الصلة بين البناء السياسي لفرنسا، وبين الحركة القائمة لصالح اللغة الفرنسية. هل للندوة الذي لعبته السلطة السياسية في فرنسا من أجل فرض اللغة الفرنسية كلفة وطنية نظير في بلدان أخرى؟

- فرض السلطة لئلا أو دعمها كشكل من أشكال رموز سلطتها أمر شمولي، غير أن تسييس اللغة في فرنسا تحديداً جاء مبكراً جداً، على صورة بناء وحدتها السياسية والإقليمية، بينما لم تأت هذه الصورة في حالة ألمانيا وإيطاليا إلا في القرن الماضي فقط.

إن الحدث المؤسس للفرنسية كلفة مكتوبة هي تعاهدات ستراسبورغ لعام ٨٧٢ التي أبرم فيها أحفاد شارلمان عن فرنسا، ولويس الجرمان عن ألمانيا، تحالفاً ضد أخيهام لوثير Lothaire الذي كان على رأس ما أصبح يسمى بإيطاليا فيما بعد. تاريخ هذه التعاهدات كتب باللاتينية، باستثناء الجزء الذي يقسم فيها المملكان بالتزامهما ووفائهما للغة "الشعبية" لملكة الآخر. وهذا يسجل استعمال اللغة العامية نهايةً وحدة إمبراطورية شارلمان، ويشكل

حول كتابه "الفرنسية، قصة كفاح"

كلود حجيغ: "الفرنسيون مؤمنون على هذه اللغة وليسوا مالكين لها فقط"

ترجمة وإعداد: مدلين نهري

رأى كلود حجيغ في الأول كانون الثاني في مدينة قرطاج عام ١٩٣٦ وهو علم لغوي فرنسي من أصل تونسي. يحمل دبلوماً في اللغة

العربية، ويتقن الصينية والعبرية والروسية، إلى جانب الفرنسية والإنجليزية. كلود حجيغ، الأستاذ المرموق بكلية دي فرانس، عالم بالغة، أصدر مؤخراً كتاباً تحت عنوان "الفرنسية، قصة كفاح" يتناول فيه قصة اللغة الفرنسية ومصيرها، من خلال رؤية سياسية وثقافية فرنسية.



كلود

CLAUDE HAGÈGE

COMBAT POUR LE FRANÇAIS

AU NOM DE LA DIVERSITÉ
DES LANGUES ET DES CULTURES



شهادة مهلاء اللغة الفرنسية.

أما المرحلة السياسية الثانية المهمة في تاريخ اللغة الفرنسية فهي عصر فرانساو الأول الذي شهد نمو المركزية الملكية وانتشار الفضاة الإقليمى للملك. فموجب مرسوم فيلكرس كوتيري Villers-Cotterets لعام 1534 قرر الملك أن تكتب مختلف العقود القانونية للمملكة بـ "اللغة الفرنسية الأم وحدها" وهو ما كان يعني بطبيعة الحال ألا تكتب هذه النصوص باللاتينية ولا باللهجات المحلية. وهكذا أصبحت اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية للدولة.

● تقول إن "الاستعارة اللفظية تمثل جزءاً من الحياة العادية للغة". ما هي حدود هذا الانفتاح على الأجنبي التي تصبح فيها اللغة مهتدة بفقد هويتها إن هي تجاوزتها؟

- هناك لغات أجنبية أدمجت كلمات من أصل فرنسي في تكوينها، ابتداءً من اللغة الإنجليزية نفسها في الفترة التي غزا فيها النورمانيون إنجلترا في القرن الحادي عشر. إن عدد الكلمات التي نقلها الفرنكو - نورمانيون إلى بريطانيا في عام 1066 أكبر بكثير من عدد الكلمات التي تستميرها فرنسا اليوم من الأنجلو سكسونية. إذن على صعيد العديد من القرون لا تزال علاقة التبادل في صالحنا.

● ما هي طبيعة التأثير الأنجلو سكسوني على اللغة الفرنسية في الوقت الحالي؟

- من حيث درجة الاستعارة من لغة إلى أخرى فإن الفرنسية غير مهتدة بأي حال من الأحوال، فضمن معجم يضم 60,000 كلمة فإن عدد الكلمات الأنجلو سكسونية فيه لا يزيد عن نحو 1500 كلمة، وهو ما يمثل 2 ونصفاً بالمائة من الألفاظ. وإذا بدت لنا الكلمات الأميركية أكثر عدداً فمرد ذلك أن استعمال هذه الكلمات بات أكثر شيوعاً.

● وهذه الكلمات تنطبق على حقائق

بهرت، هي التي سرعان ما انتشرت هنا بدلاً من كلمة كومبيوتر (computer)، وإذا كانت كلمة logiciel (برنامج) هي التي هيمنت على كلمة software، وكلمة عتاد على كلمة hardware فذلك لأن الحقائق التي تنتجها هذه الألفاظ كانت حقائق فرنسية إلى حد كبير. ومن الحالات الأخرى المهمة أشياء أميركية من أصل أميركي استغلنا أن نجد لتسمياتها بدائل فرنسية موقفة، والأمثلة على ذلك كثيرة.

● من يقف وراء هذه الابتكارات الأصبغة؟

- إننا نأثري تارة من لجان الإشتقاق اللغوية التي تشنها الوزارات، وتارة أخرى فهي إبداعات فردية - كتاب، صحافيون، مهنيون، الخ - تصادق عليها السلطات العامة. نأهيك عن أن اللغة الفرنسية لا تنفطر إلى الطاقات الإستمائية والتجديدية الضرورية للتكيف والتألف مع العالم المعاصر.

● تترك شيز الإستماعات الأقل ضرراً للألفاظ، وذات التأثير الأكثر خيلاً، وإنداءاً على طريقة التفكير من خلال التركيب التعبيري (كالحق، الخ). أين وصل هذا الخطر؟

- النواة الصلبة للغة التي يمثلها التركيب اللغوي والصوتي لم يصعبها أي خطر مطلقاً، فيما يخص التركيب اللغوي تحديداً فإن الصيغ التعبيرية الإنجليزية والأميركية الأصل صيغ تارة خارج الحالات التي يكون فيها موقع الصفة (الذمت) قبل الاسم، كما هو الحال في عبارة "modern hotel" أو "rapid pressing". لكن ظني أن هذا لا تأثير له على طريقة التفكير. أما فيما يتعلق بالصوتيات (الفونتيك) فهي مثقلة كتيمة. وحسبنا أن نسمع حتى نقتح بهذه الحقيقة، بل وأرى الأمر مضحكاً حين أسمع الفرنسيين وهم ينطقون بالكلمات الإنجليزية، إذ ينطقونها بلكنة فرنسية تجعل الأنجلو فونيين أنفسهم لا يفهمونها!

● حول هذه النقطة بالذات جاء قانون توبون Toubon الذي ساهمت فيه، وسنحت أيضاً حدود استعمال

حديثه كثيراً ما تكون مستورة. لكن هل الفرنسية قادرة على أن تطرح كلمات جديدة لإعادة تسمية هذه الحقائق؟

- بالمعنى. لقد حققت الفرنسية ذلك في بعض الحالات، لا سيما وأن هذه الحقائق كانت تنطبق على ابتكارات واختراعات فرنسية. ففي مجال المعلوماتيات على سبيل المثال فإذا كانت كلمة ordinateur (الحاسوب) التي اقترحها عالم اللاتينية جاك

النواة الصلبة
لغة التي
يمثلها التركيب
اللغوي والصوتي
لم يصعبها أي
خطر مطلقاً





اللغات الأجنبية في الحياة اليومية...

- تصور الناس أن هذا القانون (وهو يقع في قلب الفصل العاشر من كتابي) يحظر استخدام الفاظ إنجليزية. وهذا غير صحيح. إن القانون لا يرفض الكلمات الأجنبية التي دخلت اللغة الفرنسية. القانون إذن يسمي إلى إعطاء الأفضلية للكلمات والمصطلحات الفرنسية إن وجدت، والبحث عنها وإيجازها إن هي كانت غير متوفرة، في كل اتصال ذي طابع عام أو اجتماعي، في مجالات التعليم والخدمات العامة، والعمل (المعقود، التوظيف، السخ...)، والإعلانات (الماركات...) والمبادرات، حتى يتسنى لكل فرنسي أن يطلع على الأشياء بلغته.

● ثمة مجال تهيم فيه الإنجليزية بشكل خاص، وهو حفل البحث العلمي، كيف يمكن في هذا المجال تحديداً تنوع اللغات؟

- بالفعل، تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل رجال العلم في أحاديثهم المكتوبة والشفاهية على السواء، ولا سيما في مؤتمراتهم. بيد أننا نلاحظ أن عدداً كبيراً من الباحثين من ذوي الكفاءات العالية الذين ينشرون أبحاثهم بالإنجليزية ليسوا أنجلوسكسونيين. ولذلك فهم يشكون من هذا الوضع الذي يرووه وضعا لاديمقراطياً. ومن هنا ندرك أن التنوع في اللغات المستعملة في المؤتمرات صار أمية غالية متكررة. ناهيك عن أن رجال العلم باتوا يدركون أن اللغة الفريدة تغلق قفراً عاماً في التبادل العلمي والثقافي. هناك الكثير من المتحدثين بالأسبانية (الأسبانوفون)، مثلاً، الذين باتوا يشترطون تقديم العروض في المؤتمرات وغيرها بالأسبانية والإنجليزية في آن. وفي بعض البلدان الفرنكوفونية مثل الكيبك صارت هذه الإزدواجية اللغوية

من الواجبات القانونية.

● أي حصيلة تقدمها لنا عن قانون توبون Toubon؟

- هذا القانون تم التصويت عليه عام ١٩٩٤ ويبدو من السابق لأوانه الحكم عليه. لكن يمكننا القول، على عكس قانون "باس لوريول" Bas-Loriot لعام ١٩٧٥ الذي يُعتبر صيغة أكثر صرامة من قانون توبون قد أعطى عدداً معتبراً من محاضر المخالفات، لأنه قائم على

جهاز كامل من العقوبات المالية. وهذا دليل على أن القانون قد بدأ يدخل في تقاليد الناس.

● الحركة من أجل الدفاع عن اللغة الفرنسية يُنظر إليها أحياناً كمعركة خلفية متهمه بالحنين إلى إرادة الهيمنة. لكن نراك على العكس تقدر أن هذه الحركة لا تنفصل عن الحركة من أجل التعدد اللغوي، لماذا ترى؟

- خير دليل لدي على أن الأمر ليس له أية صلة بأي مشروع قائم على الهيمنة أو الاستعمار الجديد، أن الفرنكوفونية هذه المنظمة من الدول التي تشترك في اقتسام الفرنسية، والتي تضم نحو خمسين بلداً - مؤسسة من إنتاج أجني، أسسها رؤساء دول مرموقون، أمثال الكاتب والرئيس السنغالي السابق ليوبولد سنفور، والرئيس التونسي الحبيب بورقيبة، والأمير سيهانوك أمير كمبوديا، وجماني ديوري رئيس النيجر، ورئيس لبنان المسيحي شارل الحلو، الذين حققوا ميلاد الفرنكوفونية في الستينيات. لقد راوا في هذه المؤسسة وسيلة للدفاع عن قوارقهم واختلافاتهم، وفرصة لتنمية

تميل اللغة الإنجليزية في الوقت الحالي لأن تصبح اللغة التفاضلية المستعملة من قبل العلماء

علاقاتهم المشتركة.

ومع ذلك فمعظم هؤلاء حاربوا فرنسا الإستعمارية، وبالأسلحة نفسها التي أخذوها من المدارس الفرنسية، أي لفتها وثقافتها. لكن ليجرد أن صارت فرنسا لا تملك الوسائل لبناء إمبراطورية، مما جعلها تفاوض إستقلال هذه البلدان، ظلت نخبتها ليس فقط شغوفة بفرنسا وثقافتها، بل وصارت أيضاً طالبة للغة الفرنسية ومدافعة عنها. وأدرك الفرنسيون تدريجياً أنهم مؤتمنون على هذه اللغة ولهموا مالكين لها فقط. واليوم أيضاً ما زالت البلدان الفرنكوفونية هي رأس الحربة في هذه الحركة لصالح الفرنسية.

أما عن قضية كون أن المعركة من أجل الفرنسية قضية تخدم التمدد اللغوي أقول إنه إذا كان الدليل على ذلك دليلاً قاطعاً بالفعل من خلال المؤسسة الفرنكوفونية، وهو أن اللغة

اللغة الفرنسية مؤهلة أكثر من غيرها لخوض معركة الأفضلية في التخاطب

قادرة على أن تقدم خياراً آخر عن الأنجلو سكسونية، تكون الفرنكوفونية من هنا قد قدمت شهادتها بالنهاية عن اللغات الأخرى. وهذه اللغات لا يمكن إلا أن تستعيد من مطالب الفرنسية لصالح التعددية اللغوية.

● اللغة الفرنسية تبدو أيضاً مؤهلة أكثر من غيرها لخوض هذه المعركة لأنها تتمتع بتقليد نومي كلفة عالية وهو ما يعتبر نوعاً من الحفظ التاريخي...

– إذا كانت فرنسا اليوم قادرة على إقناع الآخرين بوضع لفتها في خدمة العالم كلغة للإيلاف، فذاك لأنها واحدة من أنسر البلدان، إلى جانب الأسبانية والبرتغالية، التي عرفت لغاتها هزات من الإشعاع الدولي.

● نراك في مجال البناء الأوروبي تدافع وتناصر ترقية تعدد اللغات التي يؤيدها 78% من الفرنسيين. هي كتابك "الطفل ثنائي اللغة" نراك تبحث على التعليم المبكر للغة أوروبية ثانية في المدارس، ما هي مزايا مثل هذا الإجراء؟

– أولاً، تعلم اللغات مدرسة رائدة لبناء العلاقة بالآخرين، والتفتح عليهم. ويتيح هذا التعليم للطفل أيضاً التعرف أكثر على لغة الآخر واستيعابها. إن تعليم لغة أوروبية منذ الحضانة أو المدرسة الابتدائية

– بغض النظر عن اللغة الإنجليزية التي يجعل وضعها شبه الرسمي كلفة عالية، البعض يمزقون عن تعلم لغات أخرى- بهدف إلى ترقية معرفة ثلاث لغات وثقافة المواجهة البائسة ما بين الإنجليزية واللغات الوطنية. هذه الفكرة، على المدى البعيد، لا يمكن تصورها إلا على الصعيد الأوروبي، وهي تقتضي بالطبع، التشاور والتعاون ما بين وزارات التربية المعنية من أجل العمل على تبادل مكثف للمدرسين. لكن العملية تحتاج إلى وقت طويل، لأنها تطرح مشاكل عملية عديدة.

وأنا في الحقيقة، وكما يرى معظم المثقفين، غير راض عما تحقق لحد الآن، لأننا مع الأسف لم نبدأ البداية، أي بالثقافة، من أجل بناء أوروبا التي تتمتع بتجانس تاريخي بعميق. وفي هذا الصدد فإن الموقف الذي تبنته أوروبا والذي تدعمه فرنسا لصالح الإستهانة اللغوي خلال مفاوضات الجات الأخيرة، موقوف ذو دلالة إذ يشير إلى الأهمية الخاصة التي يوليها الأوروبيون للثقافة، هذه الثقافة التي لا يريدها مجرد سلة تاجها.

● مجلة لابليل فرانس Label France مقروءة من قبل الفرنكوفونيين، وأيضا من قبل الفرنكوفيليين في العالم أجمع، من أجل تعلم اللغة الفرنسية ولا سيما في شبكة الترابطات الفرنسية. أي ذرائع تتنوع بها أولاً نبحث الناس على تعلم الفرنسية اليوم؟

– لن أذكر حتى الذرائع الكلاسيكية، التي تعتبر ذرائع نخبوية (الوصول إلى أدب كبير وإلى إنتاج هني غزير) والتي تظل ذرائع قوية، لكن أذكر فقط إمكانية أن يذهب الفرنكوفوني إلى خمسين بلداً في العالم تتمتع بثقافة واقتصاد وسياسي كبير، وكذلك إمكانية الجيء إلى فرنسا للمشاركة في حياة رابع قوة اقتصادية في العالم.

● أنت تعتقد إذن أنه ما زال للفرنسية مستقبل زاهر أمامها؟

– لو لم أكن أوّمن بهذه الحقيقة لما كتبت كل هذا الكّم من المؤلفات.

* مخرج وكاتب جزائري مقيم في الأوس
Meryad2003@yahoo.fr

Claude Hagège



L'ÉPIQUE
FRANÇAIS,
histoire d'un
COMBAT

5

Le Livre de Poche

كيف يحكي الخيال الخيال

د. زهور غرام

إدراك كانت مجموعة من الطروحات النقدية العربية التي سعت إلى إدراك زمن تشكل الجنس الروائي في الثقافة العربية، قد راهنت - في غالب الأحيان - على التفسير التاريخي الذي بمقتضاه أرجعت سياق نشأة الرواية العربية إلى سياق التكون الروائي الغربي في علاقته بالطبقة البورجوازية. والمسألة إن كانت مشروعة في إطار التعبير من خلال جنس أدبي ارتبط في نشأة منطقته الفني والفلسفي بتطورات الحضارة التاريخية والفلسفية البورجوازية في أوروبا، فإن التجربة على مستوى ممارسة مرجعيات التشكل النصي الروائي العربي، تبقى - إلى حد ما - مرتبطة من جانب بخلفية التراث السردى العربي،

ومن جانب آخر تبقى ذات علاقة بحالة الوصي التي كان عليها المبدع العربي وهو ينتج شكلا سرديا مختلفا عن المقامة. بمعنى أنه كان ينتج الشكل الروائي في معارضة مع الشكل العربي المألوف. فعملية الإنتاج تتم في علاقة مع النماذج التي يستوعبها المتخيل. ولهذا، جاء النموذج الروائي العربي في شكله النصي مرتبطا بالنشأ السردى التراثي، خاصة في اعتماد مبدأ الحكيم من الخيال كما نجد في ألف ليلة وليلة. وبالمعنى إلى مجموعة من النصوص الروائية الأولى العربية نلامس هذا البعد الذي يؤسس للسرد الروائي، غير أن الرواية العربية عرفت عنصرا مهما في حالتها التأسيسية، وذلك لكونها شهدت تحجرا من هذا المنشأ بالانخراط المرن في سياق التحولات الاجتماعية التي كانت البلدان العربية قد بدأت تشهدا وهي تحاول أن تدخل زمن المدينة وذلك من داخل الفعل الروائي. ولعل ما يشجع مثل هذا التخريج، هو ما نشاهده في واقع الرواية العربية الآن من تعمق في مستوى التجريب الذي يشخص حالتها السباقية في علاقتها بمتخيلها العربي، وأيضا في علاقتها بأسئلتها الخاصة والتي تعبر عن مستويات التحول التي يعرفها واقع البلدان العربية. عندما ننظر إلى مختلف الروايات

العربية التي تصدر خاصة منذ العقد التسعين من القرن العشرين إلى يومنا هذا، سنلاحظ أنها روايات تؤصل لتجربة الرواية العربية انطلاقا من المتخيل العربي، وأيضا من واقع الإبداعية العربية التي بدأت تتميز بالتحرر من المؤسسات والسلط المفاهيمية. ولهذا وجدت في جنس الرواية أكبر مساحة للتعبير عن الحالة العربية ثم الحالة الروائية العربية. لهذا، يمكن التفكير في الرواية العربية من خلال البعد الإنتاجي النصي الذي يكشف عن لحظة الوعي الروائي العربي في علاقته بنصوص الذاكرة. ولعل بمحض النصوص الصادرة مؤخرا تعبر عن هذه الإنتاجية التي تتحقق داخل النص من خلال الصوغ الفسيخاتي لنصوص ولفات وأصوات وأساليب وأفكار قادمة من الذاكرة التراثية لكنها تعيش حالة التكون المتجدد في علاقة مع الأسئلة الاجتماعية الراهنة. من بين النصوص الروائية التي صدرت مؤخرا في المشهد المغربي وعبرت عن كون الرواية في حالة إنتاجية عبر مجموعة من النصوص واللفات والحوارات رواية الكاتب المغربي "سميد علوش" والتي تحمل ثلاثة عناوين: "تاسلانو ابن الشمس ملون القارات" (٢٠٠٧) مع إشارة إلى تجنيصها ضمن تعيين أجنبي جديد رواية الرواية وإعلان الحكاية قبل

* أكاديمية ونالدة روايات من المغرب
gourram-z@yahoo.fr

ما هو دور المثقف؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، من المفترض أن نسأل ما الذي يملكه المثقف وما الذي يمكن أن يعطيه للآخرين؟

والجواب واضح، فالمثقف لا يملك غير عقله وقلبه وما يدور فيهما من أفكار ومشاعر ووجهات نظر وأحاسيس وآراء وانفعالات.

وعصارة تفكيره، ونبضات مواظفه وما يتجلى عنها هو الذي يعطيه للآخرين، على شكل كتاب فكري، أو رواية، أو قصة، أو قصيدة أو لوحة فنية، أو مسرحية، أو قطعة موسيقية.

ما يقوله المثقف عبر إبداعه هو الذي يؤثر في الآخرين، ويغير قناعاتهم ويحرك مشاعرهم ويؤجج عواطفهم وتفكيرهم وجهة معينة.

وهذا هو الدور الذي يمكن أن يلعبه المثقف على اختلاف تخصصات المثقفين وتنوعها، لكن هذا الدور يحتاج إلى أدوات لممارسته وتلقيه وإيصاله للآخرين، وهذه الأدوات -للأسف- ليست ملك المثقف، بل تملكها أطراف أخرى؛ قد لا تكون على علاقة بالمثقف ولا بالثقافة.

ما يقوله المثقف عبر الكتاب يحتاج إلى دار للنشر تعمل على توزيعه على أوسع نطاق، ويحتاج إلى ترويج ومراجعة من قبل الصحف ووسائل الإعلام المختلفة لتنبية الناس له وحلهم على قراءته.

وما يقوله المثقف عبر كلمات الأغنية يحتاج إلى ملحن ومطرب، وشركة إنتاج فني تبتني الأغنية وكلماتها ومطربها وملحنها، ولتنتجها وتوزعها على الإذاعات والفضائيات وتطرحها في الأسواق على شكل أشرطة وأقراص مدمجة. وما يقوله عبر النراسة أو المقالة يحتاج إلى مجلة أو صحيفة تنشره، وما يقوله عبر المسرحية يحتاج إلى فرقة لتقديمه، ومصرح تعرضه، وكذلك ما يقوله عبر اللوحة، أو المنحوتة أو الموسيقى...

في الخمسينيات والستينيات لعب المثقفون بشكل عام أدواراً هائلة، بفضل النظر عما قالوه، وصاغوا مفول الملايين ووجدانهم عبر الكتب والأغاني والأفلام والمسرحيات والمجلات. أجيال بأكملها تمت برمجة أفكارها ومشاعرها وأذواقها عبر الكتب والمجلات والإذاعات والسينما.

لقد لعب محمد حسنين هيكل دوراً هائلاً ولكن عبر الأهرام، وعبر إذاعة صوت العرب، ولعب عبد الرحمن الأبنودي، وصلاح جاهين، وعبد الوهاب محمد، وأمّون الشناوي، وإسماعيل الحبروك أدواراً مؤثرة في صياغة المشاعر وتأجيحها وصيغها في قوالب معينة عبر كلمات أغانيهم، ولكن ذلك لم يكن ليتم لوأ حنجره أم كلثوم، وصوت عبد الحليم حافظ، ونجاة الصغيرة، وفايزة أحمد، وشركات الفن، والأسطوانات والإذاعات. ولعب يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ولجيب محفوظ، وأمين يوسف فراب، وعبد الحليم عبد الله، أدوارهم أيضاً، ولكن عبر دور النشر، ومن بعدها شركات الإنتاج السينمائي، وإبداعات يوسف شاهين، وهنري بركات، وحسن الإمام، وصلاح أبو سيف، وغيرهم من المخرجين، وأداء محمود المنيجي، ورشدي أباطة، وشكري سرحان، وعبد الوارث صبر، ولكي رستم وبالي الممثلين في تلك الحقبة.

يضاف إلى هذه الأدوات التي كانت متاحة للمثقف أداة أخرى مهمة في تلك المرحلة، هي الأحزاب التي لعبت دورها في صياغة القناعات الفكرية والسياسية لجماعياتها، وروجت بين أعضائها أفكاراً وأدباً وفناً يتواءم مع توجهاتها.

كل تلك الأدوات كانت ضرورية ومهمة ولا غنى عنها كي يتمكن المثقف من لعب دوره في المجتمع، والمساهمة في قضاياها السياسية والاجتماعية والفكرية، ويكون تلك الأدوات ما كان لأي مثقف أن يلعب أي دور. وفي وقتنا هذا لم يختلف دور المثقف عن دوره في أي زمان ومكان لكن الأدوات اللازمة لعب هذا الدور هي مصدرا هذا أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً، وأكثر كلفة.

فكما اختفت بعض الأدوات كالأحزاب المؤثرة، ظهرت أدوات جديدة كالفنصائيات، وهيكات الانترنت بمواقعها المتعددة، وشركات الإنتاج الكبرى، والإذاعات المحلية.

وبضخامة هذه الأدوات وتكاثرها الباهظة أصبحت الكلمة الأولى فيها للمنتق التجاري وحسابات الترويج والخسارة وأليات التسويق والترويج والجندية وأصبحت حاجتها للمثقف (كاتباً كان أم

محكموك بذلك المثقف.

من هنا أصبح دور المثقف في القالب الأسبق -مجهولاً للآخرين، ومجهولاً بحسابات لا علاقة لها بالثقافة ولا بالفكر ولا بالأدب ولا بالفن.

لا ملازمة على المثقف هو لا يملك سوى عقله وما يدور فيه، وقلبه وما يهوى فيه.

التسجيل في صور توحى بأشياء قد لا يحددها الشاعر أحيانا، تقتحم عليه عترة لحظات صفاته النفسي والإبداعي، حيث تتداخل الفكرة مع الحالة مع الصورة، فتأتي القصيدة بالرغم منه تخدم فكرة أو غرضا بحسب تجربة المثقفي، أما في هذا الديوان فاعتقادنا أن الشاعر لم يعمل الحالة الشعرية وهنا كانها لتتضج وتزل في ثوب إبداعي مفرغ، تحتل داخله الأفكار مواقع في شكل صور تمثيرية تمتزج فيها البيرة بالوقائع بالخيال، إبعاء وليس وصفا أو سردا.

يتضمن "طلع الغريب"، وهو ديوانه الثالث، أربعين نصا شعريا توزعت مع القنعة والإهداء على ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط، أصدرها على نفقته، وقدمها الأستاذ المنجي الشملي، وكما جاء في تقديم هذا الأخير، هذا الديوان ثالث ثلاثة، فهو مسبق بديوانين اثنين، الأول عنوانه "النخل إذ يشوق" صدر في طبعته الأولى سنة ١٩٨٨ والشاعر قد بلغ الثلاثين من العمر أو تجاوزها قليلا، وصدر في طبعته الثانية سنة ٢٠٠٢، والثاني بعنوان "عذاق الأربمين" صدر في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٢. علما بأن الشاعر تجاوز الخمسين من العمر، وبذلك تكون الحصيلة متوسطة عموما.

الشاعر بين مرحلتين

محير أمر الشاعر محمد الطاهر الحضري، فقد بدأ مسيرته الشعرية بمجموعة تتوقر على نصيب كبير من التحديد، معلنا عن تفتق موهبة إبداعية ربما تكون انجراجة في عالم الإبداع الشعري، لكنها لم تترك لنا فرصة كافية للتخليق كثيرا، لكننا ندعونا إلى مزيد التشبث بالأرض المعيش، وبالتالي فما تتاوله القصيدة لا يصح أن يكون غير الذي يعيشه الشاعر ومُن حوله، يقول في مطلع مجموعته الأولى "النخل إذ يشوق" (قصيدة بعنوان: إليك) مخاطبا قارئ شعره:

كبيدي، على طبق
وقد أربضعت فرحي وأوجاعي
وأترية، حجارة.
تلقاه مرًا؟ ربما؟ هذا دمي
وقدنا يجيء البرء من تلك
الحرارة.
في كل حرف - حين لتقاني-
على مهل أضملك، مكلما ترجو،
وعبر عناقنا
تلد المواصل حرة

تتري مواعيد البشارة.
ثم استأنف مسيرته شعر يعيل أغلبه إلى الواقعية التمثيرية، وينصب على الأغراض الحياتية بأسلوب مباشر أحيانا

"طلع الغريب"

بحثا عن رخة ضوء وإهمة

أمميدة الهول

القصيدة هي ديوان "طلع الغريب" للشاعر التونسي محمد الطاهر الحضري، من فكرة مسبقة تتنزل في لغة ذات ثراء وأبعاد تمثيرية بليغة، وإيقاع عروضي سليم، وتتنضج حاملة دلالات بعضها جد واضحة، برغم جهود التخفي التي يعيها السياق العلاني بين الشاعر

ومن يتوجه إليهم بخطابه الذي صهده أوار الأحاسيس. تتضلع في ذاته الحالات وتقرز ما يجعل شفاف روحه لتتقلب على نار الواقع، وما أن تمر حتى تصبح كل مكونات جهاز الإحساس عنده ملتبهة تصهر العبارات المتراكمة والمتزاحمة.



برغم برود محيطها القائل، فتتوقف ماكنة تدوير الروح لتتزل الكلمات ضمن صياغتها التي إمامنا. لعله يستمد لغة شعره من مدونة الشعر الكلاسيكي محتما بها مما تردى فيه كثير من الشعر الحديث، من تخل عن اللغة والعروض والإيقاع وإبتال الصورة الفنية واستهانة بكل مقومات القصيدة، باعتبار الشعر ديوان الحرب، وبالتالي يمثل إحدى مركزات الشخصية العربية عموما، تلك التي لا يمكن التناقص عن أي انتهاك لها.

لقد كان الشعر، ولا يزال جانب كبير فيه، تسجيلا لوقائع، وتوثيقا لأحداث قد لا تمحي من الذاكرة بسهولة، وبعضه كان تأكيدا لحالات شديدة الدرامية. ويتأني

لأنما يسجل فيه ردود فعله تجاه ما يتعرض فيه حياته من تناقضات، ضد جده الديوانان الثاني والثالث متعمين بالزنان العتاب والرفض والتصدي أحياناً لممارسات كان لا يعتقد في وجودها ربما، وإذا هي، تهاصره وتسد عليه مناهل الهواء، ومغنً من الذين هم أقرب الناس إليه، أو الذين أسدى لهم من الجعيل ما أثقل كاهله، وكان الرذ عقوقاً وتكرار جميل، ولعل ذلك من أهم الأسباب التي جعلت شعره ينفع هذا المنحى الواقعي. ليس في ذلك ما يعبأ قطعاً، لكنه بذلك يراوغ إحق انتظار قارئ ديوانه الأول ويتجه به إلى حيث لم يكن يتصور. يقول في قصيدته من ديوانه الثاني "عذاق الأرميين":

برغم الذي كان متي، ومنهم
برغم الذي قيل عني، ومنهم
أنا ما هنا والقفا يا بلادي
وبي ضعب ما كان من عشق أرضي
ومن صون مرصفي
وجب كل الحفايا العرايا
وما زال يلبث في راحتي الربيع
وانذره في الثاني...

في قصائد الحصري، ثمة انسيابية يعتقد كل من يقرأها أنها في متناولها، لكن التجربة تبقى حكماً يؤيد أو ينفي ذلك، إذ ليس ما بدأ سبلاً هو كذلك. قد يظن في نال البعض أن الشاعر يبالغ أحياناً في التصعيد الدرامي للحالات، لكن السياق يشي بأكثر مما في النص، ويحيل على بركين لو تتدلى لاحترق الورق وما يحوطه.

يتخلل عامل اللغة، في أغلب قصائده، سواء لعرض أو وصف أو تصعيد درامية بعض المظاهر أو السلوكيات، ويخرج من الموقف في حالة تمام مع المناخ الشعري ومن خلاله النظام البلاغي، منسجماً مع ما اضنى إليه السياق اللغوي، الأمر الذي يؤكد أن الشاعر مشهود بقوة إلى قصيدة الغرض، وإذا تجاوزها قصيدة الفكرة هي البديل عنها. يأتي ذلك وسط تحكم في اللغة والموضوع وشراء في الأفكار وسلاسة في التعبير مرونة في اختيار الميزات الدالة وإنسيابية ملحوظة.

ففي قصيدة "لأنَّ عرب" يحاول الشاعر رصد كل العناصر المتعلقة بالهوية، وخاصة أسباب الضعف التي أهمها الخذلان. وقد أجاد الإحاطة بالفرش إلى حد ما، لكن في حدود الفكر والموضوعية، وفي غياب الشعر أو يكاد. وهنا يتأكد أن جانباً من شعره هو شعر لغة لا مجال فيه لاستقراء عميقة إلا بالقدر الذي يواهبه هو - كاحد الأعباء التي تلقى على كاهله وهي عديده - ويتنزه عليه الإبداع به لسبب أو لآخر.

يعتمد الشاعر إذن على سرد الوقائع وتكثيف الأفكار وتعميق البشور بالحالات عبر تصويرها، خاصة غير الظاهرة منها

أو حتى التي ليس شعياً إدراكها، وهذا أسلوب اتبته الشعراء من قبل، مما يجعل تكرار بعضها ممكناً بل لا يسلم منها أحد. وقد قال علي بن أبي طالب: "كولاً أن الكلام يعاد لتفد"، ويبقى تكرار أساليب التعبير عن الحالات والمواقف وغيرها مرتبطاً بمستوى توظيفه وكيفية جعله منسجماً مع السياق الخاص بالقصيدة، حتى لكانه خاص بها وحدها.

ديوان شعر أم ركب؟

المتأمل في أطوار هذا الديوان يخاله ركسا تتوالى فيه الأحداث والمشكلات وتتأزم الحالات حتى تبلغ الذروة، ولكن الانفراج قليل، فهو يتوزع إلى ستة مشاهد يسمى من خلالها إلى اختزال الحالات المتقاربة في فضاء يجعل السياق العام مستوى لكل ما يخرج في قصائد ذلك المشهد. وهو بذلك يبدئنا إلى الشعر الواقعي وإلى القصيدة التبريرية للمتضمنة صواف وتجليات وشواهد ومقارنات وما إلى ذلك. وهو يتوسل بالتاريخ تارة وبالحاضر حيناً آخر، منتقياً منهما أسماء وأحداثا يستلها على مضمونه التي يعمل على استدرأها للتورط معه في تبنيها، برغم ما يخصه منها وحده، وفيها يلي مشاهد الديوان وهي:

المشهد الأول: "في البدء" وبه قصيدة واحدة بعنوان "إليها" (ص: ١١)، إذ يملن ما يكابه من المعاناة والكر والفر، حال تشككها أو مخاضها، أي قبل أن تنزل على الورق. يقول:

أظل لتسريون يوماً، لمخمين يوماً،
ثمين يوماً، الضد ذاكرتي وطقوسي
اللم اشأت سمي
أختلها، ثم أرفضها، ثم... أهرب منها
أخاف البياض الرهيب
وأخشي اقتصاحي وعربي
وتقوده المنانة إلى فجاج الحيرة، كيف
يتسنى له التمتع في أشطرها أو أبياتها، بعد أن يكابد من أجل أن لا يظهر منها غير الذي لا يجلب له المتعجب. ويختمها هكذا:

وحين اختماري،
وما عاد ثمة من سالك أو خلاص
أقبي إلى نثمالي الخماص
.....

تماماً كما الخالق المتماثل. المشهد الثاني: "لحذات أوجعها والتصيد"، ويضم هذا المشهد القصائد التالية "قاف ولأم، غربة ١ متدرجا إلى غربة ٦، بيتان، من يوميات سدا، أو هكذا؟" ومثل شاهدته في ابن الفارض إذ يقول: "ولولا زفيري أغرقتني أنعمي - ولولا دعوي أغرقتني زفرتي (ص: 15)

يبو هذا المشهد مشحون حد الانفجار، حيث يستعرض في الشاعر جانباً من علاقاته الاجتماعية، فيأتي خطاباً كأنما

يبرر وجوده بين الآخرين، بلجا فيه إلى المباشرة والتوضيح والتعليل بهدف دفع ظلم الآخرين. تماماً مثل اللهم بوجوده، وعليه أن يدفع عن نفسه في قضية لا يعرف عنها شيئاً، كما في "الحاكمية" لغزناً كافكا، مما يقول في قصيدته "قاف ولأم":

من أين يبتدئ الكلام؟

والحمل أثقل يا كرام

هنا حبيب ثلاثة

قلب حبيب والقرام

فقلبه موزع بين نوات الحسن من جهة وفعل الخيرات وعون الفقير ونصرة المظلوم من أخرى، أما الحبيب:

والحبيب ما في الحبيب غير الحبيب، يغمزه السلام

جيبى جيب الناس أصطياها، ولا شكر يرام

والانتماء سر قصيدته كما يقول، وفيه تبرز علته التي تلتزمه في حله وترحاله.

عجبا له، حل لبعض الناس ما عني حرام

يستهمون وأبنتي، وأني، ولو فولي الجماع

في حين يمارس سواء أشكال الذلالة ويلبس الأقمعة ولا يتورع في إتياء أي من التكرارات حتى التي تعتبر خيانة لدى بعض المتتبعين خطاباً.

ولقد أباحوا لأننا كل الذي يابى الضمام

وهذا مبرروا ومهم رمز الرجولة، وللعظام

وأن وصوني في الأواخر شائنا قاف ولأم

يومي سياق القصيدة بأن مجالاً للتناقض واسع، بلجا فيه كل من المتناقضين إلى ما يوصله إلى الهدف. لكن حين يركز مجال التناقض يقتضي التبل والبرودة والتضحية يمارس الآخرون عكسها تماماً مع ذلك فهم الفاتزون. لذلك ينهي قصيدته كما يلي:

ما كنت بأفكاه لكن

قد تسمرت السهام

وفي قصائده القصيرة بعنوان غربة ١ غربة ٢، بلوح ضجيج الأصماق من خلال محاولاته كتمانها، ولا تظهر حتى الشكوى من خلال الكلمات:

أنا غربي تقاسمني فريش النوم، والإفطار والأصباح

تجنو فوق مكتبتي

وغيم الأمري في عينيه وفي إدراكه، غربة العديدة والألنا

فرعان أم أصلاص أم صنوان أم ضندان

أم نفس الضنين؟

أم التي جمع فيزكه الزمن؟

ولعل في "غربة ٢" بعض ما كان سبياً في هذه المعاناة:

وحدي، وما في الدار غير الدار

بل جبر وأبواب، وسقف من دوان



ثم على ما فيك من فوج

(ص: ١٤٣)

وشي هذا المشهد يلوذ بأسماء الله الحمين أراجها بمسامعته على تجاوز معنه، فهو التقدير الذي لا يخيب رجاء من قصده.

المشهد السادس: قد نلتني، ولم يدع إليه أي كان، ليجيز الدخول إليه، باعتباره مؤجلاً وعليه أن يبقى في انتظار الذي يأتي، وبه قصيدة واحدة بعنوان "وبعد" يفتتحها هذا:

لكل الذين أفاؤوا

من الضريات التي أوجعتني.

لكل الذين أقاموا دواهم فوق جرحي

ليختمها بشكرهم على ما تعلمه من

الصبر والمكابدة في تحمل ذلك، حتى فوي

عوده وأصبح بإمكانه احتمال ما لا يحتمل

في نظريهم:

شكرا لهم، ألف شكر

بهم صرت أقوى وأمضى وأحسن حالا

وصبري على التظلم أصبح لو يتركوك

يعب الحبيبات

ينزرو الجبال

وبعد... يحسن بنا هنا أن نذكر بأن

المباشرة في الشعر تفقده الكثير من

قوته وتحد من الفصون عميقا في رؤى

الشاعر. كما أن تحويل الشعر إلى مدونة

تسجل فيها مختلف أحواله الحياتية في

ثوب كحائي يحاول الشاعر من خلاله

توريث القارئ في تبني سياقات قد

يكون بعضها شديد الخصوصية ليس من

وظائف الشعر في شيء، فما يهم المثقبي

هو الصورة الشعرية بالأساس، وهذه قد

تكون في أخص خصوصيات الشاعر الذي

يجيد دفع المثقبي إلى تبنيها خارج المنطق

والمقول في الحالات المباشرة، فللشعر

منطقه ومقوله اللذين يصانغان في حل

إبداعية قد يظهران فيها متناقضين.

فالحالة الشعرية تخلق خارج أي فضاء

يمكن وضعه داخل حدود مترف بها من

الجمع.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الشاعر

محمد الطاهر الحصري يمتلك من أدوات

الإبداع الشعري الكثير، يدمعه في ذلك

إمكانياته القويبة وتجربته الحياتية

ورصيده الكبير من الاطلاع على تجارب

ورؤى تضمنتها مدونتا الفكر والأدب

عربيا وصالحيا. لذلك فإن إشارتنا إلى

إعطاء الحالة الشعرية الوقت الكافي

لبيانها ناضجة مائة بالدق الحسي،

هكلي لتقلت من برائن المباشرة حتى وهي

توضع لخرى يستدعي ذلك، فالشعر

في بعض متاهاته، سفر في سرائيب

المجهول والأفاق المظلمة، بحثا عن راحة

ضوه يتوهمها الشاعر، ولا يثر عليها

أي بمساندة "المثلي الفعالي" حسب تعبير

هانز روبرا يونس في كتابه: "تحو جالية

لثلاثي.

في البناء، ليكون أكثر دلالة وتأكيدا على إسهامه في رفاهة الإنسانية وتمتعها بحق العيش وممارسة الديمقراطية، فهل هناك من حقد أكثر من إلقاء دولة وإفناء شعب بسبب كذبة لا يصدقها حتى الكاذب نفسه؟ أين القانون الدولي؟ وأين منظمة الأمم المتحدة ومنظمات حقوق الإنسان؟ وأين اتفاقيات الدفاع المشترك بين العرب وبين المسلمين الخ...؟ ثم ذلك استنادا إلى قانون الغاب وحده. ولما كان ذلك كذلك، يسلم الشاعر بالأمر الواقع، ولا يمينا بكل ما حفظت الذاكرة عن الشهامة ونجدة المظلوم والشرف العربي الخ... ليسأل ضمير العراق:

وكان الذي كان

امن هلق كي يقول لنا

كيف يهزم جيش بحجم التحدي

وفي ساعتي؟

وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟ وكيف؟

وكيف تصافر بغداد، تشرق منا دماء

القصيدة؟

وتدخلنا قاعة الدرس، كي نتنهج

حروف الوجيبة:

- عين الفجيعة

- راء الخدمة

- باء التفارق

المشهد الرابع: "للقلب حالاته والقوافي"

وضمته القصائد "روحان لي"، "حسنا،

"سمن القليلة"، "كلام"، "حرام"، "جريت

فليك برأيتي"، "لك، والرياح لواقع،

"اعتذار"، وهل أحق من قيس بن الملوخ

ليقوم على بوابته وهو ينشد:

لقد صف هذا القلب أن ليس بارحا

له شجن ما يستطيع قريب

فلا النفس تخلها الأعادي فتشتفي

ولا النفس عما لا تنال، تطيب (ص: ١٠١)

ولم تسلم حالات القلب أيضا من نهش

الأسئلة المحيرة، ويرفض الشاعر الاكتفاء

بالكلام قيمة خالدة في حياتنا العربية

تجاه القضايا الصبرية المشتركة، وخاصة

منها حالة الهوان والخنوع والتواكل، داعيا

الجميع إلى المرور نحو الفعل:

سلمنا الكلام

هتند ابن رشد ونحن نعلق أحلامنا

كل أفعالنا، كل حياتنا والتحدي،

على مشجب من فصيح الكلام.

كفانا كلاما، ومدي يدي، وهذا جناحي..

المشهد الخامس: وللروح تجلياتها وفيه

المقتبوعات القصيرة التالية "يا كريم،

"يا عطف"، "يا غني"، "يا عظيم،

"يا رحمان"، "يا عليا"، وقصيدة "سلام"

التي قرأها على قبر المصطفى (صلم)

عند حجه، وأوكل بوابته هذا المشهد إلى

ابن الفارض أيضا حيث يفتتحه ب:

أهلا بنا لم تكن أهلا لوجهه

قول الميثر بعد اليأس بالفرج

لك البشارة، فخالع ما عليك فقد دُكرت

هذا السياق يفضي - ليعينا وتصميرحا - إلى وضع ربما يكون جزءا من واقع يعيشه الشاعر، وحده وكاتب تحولنا مع غيرهما إلى مجموعة من الغرب التي تعرضنا إلى بعضها.

يبقى أن نشير إلى قصيدته "أوهكذا... ٦" باعتبارها تلخص جانباً مهماً من مآلاته مع الطموح والحياتيات والخذلان وخوف السقوط.

المشهد الثالث: "كلومن والهوية"، ويضم القصائد التالية: "حب في صيغة الجمع"، "توزر" وهي مسقط رأسه، "هولاكو"، "كتابة أولى لدرس العراق"، "السوق الجديد"، "رؤا"، والأخيرتان يلدتان عمل فيهما ضمن مهامه. ويدعو أبنا الطهيب المثقبي ليتبنا موقعه في مقدمته بيتين يقول فيهما:

إذا من جميع الناس أطيب منزلا وأسر

راجلة وأريح متجرا

زحل على أن الكواكب قومه

لو كان منك لكان أطيب معشرا (ص: ٤٧)

يندرج الشاعر في هذا المشهد من قصيدته "حب في صيغة الجمع" من

تقدير الوطن كإله قيمة يتوج بها

هامة لغزاره، إلى موطن ولادته مدينة

"كوز" ليصل إلى حالة الطغيان والجبروت

التي يقدمها في رمز "هولاكو" ومنها إلى

العراق في قصيدة "كتابة أولى لدرس

العراق"، يقول في قصيدة "هولاكو":

يقول الناس هولاكو

فلا عدل ولا مثل

ولا شعب ولا دول

ولا أم وما ولدت

ولا نفس وما كسبت

ولا لا شيء إلاه

لكنه يحاول التعمق في وعي هولاكو

وأهدافه البعيدة والقريبة، مستكشفا

موقنا كمبر ومسلمين فيه، فإذا الجمع

"لأشبه"، ويحملنا تشعبات ما يأتي

الجبروت، فالتشرذم والخوف وإعاقه

الطموح وعبادة الذات والمكابرة كلها جزء

من الأسباب التي جعلتنا "لحميا" لئلا لم

نكن في وهمه "كثيرة أصلا:

يقول الناس هولاكو

ومن نحن؟ ما الإسلام؟ ما العرب؟

أحقا كلهم لعاب؟

أحقا كلهم كذب؟

أما يكفي؟ أما تفقههم الخطب؟

أما يكفي؟ أما تمبوا؟

وينتهي إلى أننا نحن صنعنا هولاكو

وأنتا نحن هولاكو ليسال:

فهل يكتفي الذي حاكوا؟

ومن ضمن تدرجه المنطقي ينتقل إلى

قصيدة كتابة أولى من درس العراق، فمن

منطق الجبروت وأسباب وجوده وقوته،

ينتقل إلى وضع أصالة، فيكون العراق هو

التطبيق الفعلي المثالي لرغبة الجبروت



كاريكاتير

بريڻٽو محمد عفت - مصر



غزا حياة الإنسان، وبين ثنايا هذا الاستقصاء تحضر الرموز والإشارات وهي، في اعتقادنا، حالات تخيلية تتألف وفق أسلوب شعري أقرب إلى التفصيل.

رصد الشاعر خصائص، لأنه يهدف إلى تكوين رؤية عن الذات وعن الحياة وعن الثقافة، وهذه الرؤية تمتد على تركيب فني واقعي يُعنى بالمرجى الشبه الطولي للوقائع من خلال التفكير في الحياة بوعي تسجيلي. وخاصية التدقيق في ذكر التفاصيل، هي خاصية سردية غير أن الشاعر أدخلها في إهاب الرؤية الشعرية التي تنقيد بنظام شعري يقوم على التقطيع التركيبى والتفصيل الدلالي، وهما كفيلا أن يطلعانا على طبيعة الرؤية الشعرية للتمتزة بمعطيات التاريخ والمقيدة بالحياة اليومية.

لقد وجدنا في "لمبة لا تمل"، أن هذين المكونين أساسيان في إنتاج محمد الحارثي الذي يحيل على الحياة اليومية بأسلوب شعري، ولكن إلى جانب هذا الحرص على احتواء الحياة الواقعية نجد تعقيدا كبيرا بالأعلام التي بصمت التاريخ الأدبي والسياسي والفكري والفني للإنسانية، والدوان في مجموعه يذكرنا بالكتابة النصصية التي تتنازع إلى حد قريب مع الشعر في كونها يتأسسان على مفهوم اللحظة؛ هذه الأخيرة تصور اليومي في إطار غير متحلل من التاريخ الشخصي أو العام، وبفلس تكثيفي يعيد رسم الحياة وتصويرها تصويرا إيعائيا تكثر فيه الإشارات الرمزية المتصلة بقيم معينة.

١- البعد التسميلي

تأتي القيمة التي يكتسبها الديوان من نزوعه إلى إيجاد رابطة بين الحياة اليومية واللغة المسخرة لذلك؛ إذ أن طريقة تصوير الحياة اليومية لا تتوقف على الجانب التركيبى، بل تعكس مقدار انخراط الشاعر في حياته. نجد أن العناصر والأشياء التي أثارها الشاعر غنية بالدلالات، يقول الشاعر:

أصحو أشرب القهوة

ولا أرى المساح

من النافذة

أصير الحقيقة في طريقي إلى
المستشفى

لأرى دمي فلجا ما حلا في
الأنايب

الواقع الموعولم شعريا

عمر العسري

يتعامل الشعر مع اللغة بمفهومها الكلي؛ أي بوصفها جمعا مختلفا لمتطهرات الوجودية للمواد في زمان ومكان معينين، وقد تجاوز الشعر الحديث، وأقصد هنا بعض التجارب الرائدة، الدلالة المباشرة للكلام التي تخضع للنظامين التحوي والمعجمي، وإنما ارتبط بما يدل عليه ذلك الترابط بين المعطى الخارجى والوعى الذاتى والنظرة

الكلية للأشياء. فقد غدا الشعر يتعامل مع الأشياء والعناصر كما يتعامل مع اللغة، ويتعامل مع اللغة كما يتعامل مع باقي الموجودات الداخلة في إيقته والمشاركة مع باقي الكائنات، وأصبحت اللغة سلطة لها قدرات سحرية على التغيير واستقصاء الحياة، بل مكنها الشاعر من الحركة والإيهام داخل تجربة عالم الإنسان.

تتصدر

لمبة لا تمل

محمد الحارثي

في هذا السياق يتجه ديوان "لمبة لا تمل" (١) صوب كتابة تسجيلية تعنى بوصف الحياة اليومية، وخصوصا ما يتصل بالطبائع وعالم الصورة الذي

يمضون به إلى عين المجر (ص ١١)

نلاحظ أن الفعل الواقعي المصرح به هنا لم يمد محصوراً على شخص معين، إلا تجلت روح المشاركة باعتماد الأسلوب التقريري، فالشاعر يسرد حكاية يومه بدءاً من لحظة "الصبح" إلى فعل الخروج "عبر"، غير أن هذا النظام يتخلل بسبب المسافة: "الستشفى" و"دمي".

والواقع أن هذا الإيهام المأساوي يشغل حيزاً مهماً في البنيان، وهو أساساً صور نمطية لكثير من الناس. وكثيراً ما وجدنا مثل هذا التصوير المسهب للحياة اليومية مع ما يتخلل ذلك من رموز وإشارات. يقول الشاعر:

تجلس في مكتبة البيت وحيداً

تجلس لتأمل الربيع القاطط

في زهرة تعكس لضرارتها عينا

قطك الأسود، قطك اللامع في

الصحن الفارغ زهور الصين.

أنت اليايس كشجرة المانغو المطلة

من النافذة ببقايا الحياة... (ص ١٧)

يسمى الشاعر، في هذا المقطع، الشر برموز دالة كالقط، الأسود والزهر الذابل، وهو بذلك يسند سهمه للحياة مبشرة، ولكنه لا يذهب أبعد من ذلك الموقف بشمية المعطيات. قد أراد الشاعر أن يخدم قضية اليومي عن طريق الإخبار والتقرير، ومهما يكن ذلك فإن الأمر محكوم بالوعي الذاتي والرؤية التي تجاوزت الأنا، وسمت إلى دمج الحياتي بالشعري، والمحسوس بالمجرد؛ وذلك بالتقاط اليومي وتحويله فنياً حتى يوضع موضوع تساؤل: لا ندري، الأم مستصير الأمور. يقول الشاعر:

لا الفتاة ولا الأحلام

لا المستقبل الماضي كخنجرك المعلق

على الحائط، في انتظار الأعياد...

ولا عربة الماضي التي خانها الحصان

قبل الوصول (ص ٨٠)

تقوم قراءة الحارثي لليومي، في هذا المقطع، على تركيب خاص يمول على النفي بالمقابلة؛ وذلك بتحريك دفتي الجملة الشعرية (نفي ثم تشبيه ونفي ثم وصل) إذ يقيس المستقبل الماضي بالفتور الذي تقادم في الحائط، ولا يستعمل إلا لمما في الحياة، وطبيعي جداً عندما نقرأ مثل هذا التركيب نحصي بعض الاسترسال أو الاستطراد، ولكن مرد ذلك أن الشاعر استلحاق أن يتطور ولم يبق سجين الواقعية الساذجة، وإنما

انطلق الشاعر

في سياق رؤيته

الكلية من الذاكرة

الجماعية لتصوير

حالة اجتماعية

هي حالة الفقد

تجاوزها ليدعو إلى واقعية قائمة على الرؤية الكلية.

انطلق الشاعر، في سياق رؤيته الكلية، من الذاكرة الجماعية لتصوير حالة اجتماعية، هي حالة "الفقد"، ومن خلالها نسج وضعية إنسانية باعتبار الأولى شاهدة على الثانية، وأيضاً ليطلقنا على هذا اليومي بشعر أقرب إلى السرد مصوراً الأشياء ليس لذاتها وإنما لكونها تشغل حيزاً داخل المنظومة الحياتية. يقول الشاعر:

تحدث (بعد أن ألقى عصما)، قال:

تحدث

عن القهوة المرة في كف ابتسامه

الراعي

تخدير ينبوع الهواء في الكهف

(ص ٩١)

نسجل هنا موقفين: الأول عمد فيه الشاعر تسجيل أبسط مظاهر الواقعية العادية والأكثر تجسداً في المجتمع. والثاني الدقة في وصف الملامح ووضع الأشياء الموصوفة موضع تساؤل والتركيز، ونسوق هذا المقطع من قصيدة "لا غربة في الأمر حتى هنا"، للتدليل أكثر. يقول الشاعر:

يعبروون

ولا غربة في الأمر حتى هنا، لا غربة..

لكن سالحا بين الجموع مر أمامي وعلى ظهره

بالعربة الفصحى هذه العيارة؛

(يعملون في الوقت الذي

يلعب فيه الآخرون كرة القدم)

(ص ٧٢)

يتخذ التقاط اليومي أبعاداً أخرى

يتحتم ابتكارها ووضعها موضع تساؤل والتركيز، وذلك أن اليومي يأبى عن كل اختزال، وهكذا نجد الحارثي، عندما أراد أن يشكّل تاريخاً للحياة اليومية العامة قلت من بين أصابعه ذلك التاريخ والحياة المحليين، وتقدم هذا "الحياة في عمان"، ومرد ذلك سلطة العولة وسيطرة الصورة المدلولة كونها، والمعمم للموظف يقر على ذلك، فكلمات من قبيل "مايكروسوفت" و"هولارويد" وغيرهما من العلامات التجارية الحياتية التي غرزت العالم وشغلت حيزاً من وجود الإنسان.

يمرّك الشاعر جيداً قيمة الأشياء المستعمدة التي تؤثر على الأفراد والجماعات أكثر من تأثير الأفكار عليهم، لأنها بكل ببساطة تلبي حاجاتهم؛ مثلاً لمايكروسوفت التي غزت العالم تطالع كل إنسان، بل غدت ديانة تجارية وعلامة مفروضة علينا لأنها تيسر الحياة، هذا وقد فرضت علينا بإسهم التقدم والعدالة والتواصل... إلخ. بيد أن رؤية الشاعر تجاوزت الحدود التقنعية لهذا المنتج وراحت في هذه العلامة أو غيرها قضية أنطولوجية، فبالألة رغم دقتها في تقييم الأشياء والأشخاص إلا أنها قد تخطئ الحسية، وهذا مرده أن الإنسان قد ازدادت لفته بها وبات هو محط شك وريب. لقد تم النظر إلى الإنسان بما تمنحه الآلة من معطيات عنه، وغالباً ما كان المعطى غير صائب، لأنه بكل ببساطة لا يحس ولا يفهم.

يتمتع الحارثي بروح تكتنه الأشياء في عالم بدأ فجأة جديداً بكل ما فيه، ولمل هذا التنوير الطائر استقبه أزمة انقطاع معرفتي وثقافتي عن الماضي وانقطاع متضارب في اتجاه الآتي.

لقد عبر الحارثي عن رؤيته تجاه العالم، ورأى في مجتمعه أنه وصل إلى درجة الانفجار تحت ضغوط الصدام الحضاري، والبحث عن الحرية، والتفتق المدني، والغزو التجاري، وأيضاً بروز قاعدة بشرية استهلاكية. يقول الشاعر:

المتكان والمكنة

المكان والمكين

الغريقة

وحيل الإنتقا

العين والشقة

القبيلة واللعب

اللوحة والصورة الفوتوغرافية

مارلين مونرو والجيوكندا (ص ١٣٣)

يستجيب النص استجابة واعية لليومي المتصغير لنا في كل وسائل الاتصال، لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة لاحتواء هذا التناقض في البحث عن لغة شعرية مستقبلية تستدعي اليومي وتحتويه، وهذا ما استجيب له الحارثي عندما صوب وعيه ضد اللغة لنجد أنفسنا أمام تجربة لغوية تحتضن الإنسان المولم الذي يمتشي وطبيعة الحياة المهيمنة.

استندى الشاعر بعض أسماء المشروبات الكحولية، مثلا "بلاك ليبل" "كورنا"، وهما مشروبان لقيا استهلاكهما خاصا لدى فئة من الناس تمايز المعمر بالإقبال على الوجبات السريعة "الكوندولاند"، و"نظارات" "بولارويد" ولعبة "المونوبولي"، وشركات الطيران الكبرى كـ "الفلهايزنر" وطيران الخليج، وبطاقات سحب الأموال "الفيزا" وال"ماستركارد" والتأثر بأفلام هوليوود كـ "بلاك وايت"، ولم ينس حتى مكيف "توشيبا"، مسمى الشاعر الأشياء والشركات التي أصبحت مقرونة بتحركات وبيجات الإنسان المعاصر، وهي أشياء فرضت عليه بل حتى إفساد هذا المعصر أصبح يطالب بالعلامة التجارية فلنا منه أن الجودة كائنة في هذه وليست تلك.

تخفت الأشياء المستعمدة من حيث طبيعتها، فتجدها أولا أجساما، وثالثا أن تخلو من هبة، وثالثا ذات رسالة، وربما لها خصوصية شكلية معينة. وبالقائه مع هذه الأشياء/العلامات يتحقق التواصل "المنبي" على التوضيخ وتضخيف الإشباع وتآويل الناصر التثبيته حتى تتبدى قيمة الشيء، ورسالته التي سيضطلع بها الإنسان حالما يتحقق الاتصال عبر الحواس (٢)، وغدا الشيء في الحياة العامة وسيطاً بين الإنسان والمؤسسة بل مؤشراً على التقدم الصناعي والتكنولوجي للمجتمع، وأصبح الإنسان لا فكاه له عن استنفاد الأشياء لأنها "تضمر بيتي مدرج في بيئة معينة" (٣).

وفي هذا السياق يحاول الحارثي أن ينصت لنهض الحياة الكونية، ومن بين ما التفت تلك الأشياء التي ترددت وبرزت باعتبارها عناصر حيائية اتخذت عدة صور وتسميات، وذلك حسب وظيفتها داخل الحياة. ويبدت العلامات التجارية للأشياء: مشروب، عطر، وجبة، هاتف، لباس، فيلم.... التي تظهر مثل وسيط اجتماعي يقوم بأدوار ووظائف معينة، إنه "يجب للفرد تطوير أدراجه وتعميضا شبه كلي للحرمان" (٤).

يقابل إذن، الخطاب في "كعبة لا تمل"

خطاب الواقع، لأن الشاعر على وعي تام بما يتق حوله، فقام بعملية مسح للأشياء والعناصر المشتركة بين الناس، بغض النظر عن التباين والتبايد. وغاية الطبع إطلاعا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل، إذ أن هذا الحيطق التواصلية والمعرفي الذي اضطلع به الديوان قد أنبنى على مفهوم اليقين، وعلى كون العالم مصنوعاً من أشياء وكلمات تتداولها في حياتنا اليومية باستمرار وتعود شيئاً ما.

إن الخطاب الشعري في "كعبة لا تمل" هو خطاب الواقع باعتبار الشاعر على وعي تام بما يتق حوله، فقام بعملية مسح غايته إطلاعا على معارف وحقائق تم عرضها كتخييل قابل للتأويل، إذ أن هذا الحيطق التواصلية قد أنبنى على مفهوم اليقين، فالشاعر قرن الحوادث بالحقيقة الكامنة وراء المفردات الدالة على اليقين كأفعال الرؤى وأسماء الماركات والعلامات التجارية، وهي وسائل إثبات مستمدة من النسق التسجيلي الذي يشغل وفق أسلوب تقريرتي يتأسس على اليقين:

١- اليقين: ما نقله الشاعر موجود في الحياة، مثلا علامة ببر ابل لايل التجارية هي جد مشيرة، إذ تمثل رجلا أنيقا يرتدي بذلة ليلية وعليه معطف أسود وفي يده عصا أنيقة وحركة جسده تتماهى مع طبيعة النشاط والحيوية التي يمنحها مفقول المشروب.

٢- التعميم (المولية): الحياة التي أثارها الشاعر لم تمد حكرا على البلدان التي فكرت فيها وأنشئت، وإنما أصبحت حياة مشتركة بين جميع الشعوب، إذ يكفي الإنسان الإرادة المادية والمعنوية حتى ينخرط في سلسلة حياة مازومة بالأسماء والأشياء والمراكات والمعدات التي تؤثر على التقدم والتطور ومسيرة المعصر.

هكذا، صور الحارثي الحياة العالمية

اليومية تصويرا تسجيليا يستقصي ويتبع بدقة واقفا جديدا، وهو تصوير ينصب أساسا على المجتمع المتطور مما يجعل النص تاريخيا شعريا ومجتمعا واقفيا، فيه ذكرت أسماء الأصنام والمراكات وكل ما يتصل بالحياة اليومية. بل هذا ليسنا في التساق العام الذي بدأت الحياة الإنسانية تتفقد في ظل العولة، ومن شأن الكتابة الشعرية أن تخترل هذا الفيقض أو تساعدنا على استخلاص آليات العيش الجديد المكسوة برداء الخيبة (الزخم)، والسفرية (تأخر المواصلات)، والاستهلاك (كافيار).

انطلاقا من هذا البعد التسجيلي يمكن قراءة نص الحارثي كونه صورة حاملة لعلامات ذات دلالات بصرية، ومختلفة لأثر في حياة الفرد والجماعة، ولعل هذا التداخل بين النص والصورة منات من الحقيقة المشتركة بينهما، فإذا كانت الصورة توضح خطايا أو تحكي حكايا (٥)، فإن النص يصكي حياة صورة ترسم في ذهن حاملها قرا النص.

إن المهمة التي تحملها نص الحارثي هو ترجمة الحياة ترجمة خطية مليئة بالصورة والأشكال، وقد لا تؤمن لا بتعدد الأسماء وتعدد الألوان الدالة على المؤسسات، وغدا النص كالصورة الفوتوغرافية لا هو بحقيقة ولا بواقع مزيف، وإنما ترجمة لكل شعور (٦)، إذ يمكن نقرا بل صورة اليومي تراقفنا ونقول إن كل قصائد الديوان، بل وتقاليل رؤيتنا لما نراه حقا في الواقع رغم اختلاف البيئة والزمان.

يتحقق الارتباط أثناء قراءة النص مع العناصر اللغوية التي تتمثل عناصر الصورة: بحيث تمكس دلالتين: الأولى حقيقية، والثانية توهيمية، لأنها ببساطة تقدم لنا بعض مقاطع النص الشعري بصورة مننوعة سواء باسمها أو بمعقولها، أو بتفكيكها، تقدم الملتقي أنظمة من التفكير تشغل وفق منطقات متعددة وجد متخصصة.

يتحقق مبدأ التساوي ambivalence على مستوى الموصوف (الصورة)، والأداة (اللغة)، وكان النص قد ترجم مغزاه خصوصية هذا المعصر غزاه الصورة واستبدت بغطاياته، علما أن هذه الهيمية امتدت إلى مجالات أخرى كان اكتشافها خال سوء على جهود الواقفين، تذكر الصورة الفوتوغرافية، والسينما، والفن الرقمي. لكن مرد هذا الاستدلال أن الإنسان أصبح لا يتقبل إلا التواصل المبهمة التي تمكس صورة معينة ذات دلالات حتى وإن كانت مبهم، إلا أن فعل الرؤية متحقق. وقد هضر نيكولا جوني ذلك كون الصورة هي كتابة الأميين (٧).

صور الحارثي الحياة العالمية اليومية تصويرا تسجيليا يستقصي ويتتبع بدقة واقعا جديدا

وبهذا الحس البهائي جاءت لغة الديوان
بصرية قوامها الصور والشاهد المتعاقبة
والمراكات المتوعدة.

٢ - التصريف السأخر

تقصد بالتصريف السأخر تلك
التركيبات الأسلوبية التي يتم إستلهاها
رغم الشباب الوظيفي؛ وذلك لقلب
وتكيسر استعمال اللغة، وتوضيحها ببنيات
وتراكيب تبعت على الدهشة والسفورية.
كما يتلوهي هذا الأسلوب في الكتابة على
الحذف والربط، وهما تقنيتان تعلمان
على تحريف الكلام عن مقصده، لتقو
السفورية بنية إمتاعية لا غير، على أن
الفرابة واضحة وصور التقابل متحصلة
كما هي قول الشاعر:

في الحقيقة بحثت كثيرا

عن سيف الدولة، لا أمتدحه

بل ليسد فواتيري (ص ٤٧).

ينبذ الشاعر، في هذا المقطع، البون
الزماني ليبروي الجملة معنى سألها
بتحريف الوظيفة وربط الشرق الماضي
بالشرق المترب الحديث، إذ قرن سيف
الدولة الغابر بفعل تسديد الفواتير وكان
الشاعر يستجد هنا برفاهية سيف
الدولة وبخ العيش الذي كان يتمتع فيه.
من هنا يتكسى هذا المقطع الشعري بعدا
سأخرا من خلال إبراز تلك التمايزات
الأساسية بين المفاهيم الموطنة التي
تتحدد، أولا على مستوى بنية اللغة،
وثانيا على مستوى السياق العام.

قام الشاعر بنوع من التركيب البهوي
للمفاهيم، بإدماج القديم داخل الجديد
على نحو ما تبدي في قصيدة "عشية
الشمر". إذ اختار الشاعر جملة "بريد
إلكتروني من أبي الطيب" كمنوان مواز.
وبصم الشنوان تركيبا مزدوجا، يحقق
التحريف السأخر حال حدوث حوار
إنساني بين بريد إلكتروني وأبي الطيب
المتتبي، وهو حوار سأخر ينم عن تقابل
الكتاب مع الدلالة التاريخية، بإشراك
القارئ استنادا إلى صيغ مدسدة سأخرة

تدعو تقسما للقرأة والتأويل والبحث
عن الغايات القصوى، على أن التركيبات
المجمية محكومة بشرط المفارقة اللغوية
التي تشغل دلالات توليد الأثر السأخر
من خلال هذا التحريف.

لقد وجدنا في ديوان الحارثي تمريفا
آخر للاستعارة، خاصة التي تقوم على
نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة
اليومي، هذا اليومي الذي تخذى من
السفورية باعتبار تقنية تحريف الكلام
وتحقيق التراسطات المفارقة، وقد

في ديوان الحارثي تصريف آخر للاستعارة، خاصة التي تقوم على نماذج متعددة وتستعير المفاهيم لخدمة اليومي

حضر هذا الأسلوب كمؤثر على الأثر
السأخر وأحيانا يكون خافتا في مثل قول
الشاعر:

شكيبير في مطار هيثرو (ص ٥٧)

تتجلى الخاصية الدلالية لهذا التحريف
السأخر في قيامه على التقابل الدلالي
عبر المفارقة اللغوية والتبايع الزمني.
ومما لا مراء فيه أن هذا التحريف
السأخر للغة والدلالة مما لأداة شعرية
وتقنية أسلوبية صالحة للتعبير عن
التحجر من الاستلاب وتخفيف الداء
عن صورة اليومي الذي ما فتئ الشاعر
يحقق تلك التباينات بين الشرق والغرب،
معاولا أدبية مشكل التعارض بصنف
الحواجز والدخول في مفهوم العالمية
العائشة تحت التعملة والاستهلاك وبين
حدي الواجب والإلزام.

وربما كانت السفيرة لا تطابق الحياة
اليومية في شقها الماضي، إلا أنها
اعتمدت التصوير الكاريكاتوري أحيانا
كوجدان آخر بديل ومضحك في الآن.
وأبضا رغبة الشاعر في دمج الماضي في
الحاضر معززا العلاقة المفارقة بالسفيرة
المتممة. لكنها تدعونا إلى تغيير الثوابت
المجندرة في الواقع، والتي تحتاج إلى
التجديد والبعث وإعادة التأمل.

٢ - الاستعارة واليومي

تعد الاستعارة مقوما تخيليا في
الشعر، وفي ديوان "لعب لا تمل" غنت
مقوما أساسيا في تصوير اليومي
والمعتاد وأشكال التواصل بين الناس،
على كون الشاعر يوجد في وضعية
خطيب يطالع الناس على مقومات الحياة،
وهذه الوظيفة المرفية للاستعارة جعلته
يستعير أكبر قدر من الأسماء والمراكات
والعلامات التجارية المتصلة بالحياة
اليومية.

تظهر الاستعارة انطلاقا من العنوان
الذي يجعل اللعبة استعارة كبرى للحياة،
التي تتأش دونها مال، برتابتها ومنطبتها،
والعبة أيضا استعارة كبرى للحرب، ذلك
أن قوانين اللعبة هي نفسها القوانين التي
تسري على الحرب؛ من حكم وتوقيت
وتسمر وهزيمة ومعدات وحيل... الخ.

تعمل هذه الاستعارة على تمثيل الأشياء
الواقعية وتقديدها مجسدة وملموسة،
وللتدليل على هذا الطرح نسوق قول
الشاعر:

وأخيرا، يا صاحبي، لم تفعل شيئا
سوى

رهن أراضيك وصمارتك قبل إعلان

إفلاسك الشهير على رقعة
"الونبولي" (ص ٢١)

المونبولي من أشهر لعب العالم،
ميزتها أنها أقرب إلى حياة التسير
وتدبير الأموال والممتلكات، إذ يتحمل
اللاعب توجيه حياته وكان الأمر حقيقة
وهذا الاستدعاء للعبة هو أمر متعلق
بالدهشة، دهشة الإفلاس وعدم توقعه،
فقد صاحب إحساس التمتع باللعبة عمق
توقع الإفلاس، غير أن الذي تحقق
استمرايا هو التمتع وما تحقق واقعا
هو الإفلاس، هذه إذن هي الاستعارة
المحققة للتمتع المفقودة بالخيبة، خيبة
الإفلاس والفشل.

إن الشاعر، وهو ينتزع اللعبة من
سياقها الطبيعي، يوجه ضربة قاضية
للحياة اليومية التي أخفت الإفلاس
والخسارة وراء شعور التمتع المؤقت،
وهذا الأمر أمنت الاستعارة وبلغته بتعبير
جديد يبعث عن الرضا والانتشاء، فكان
البديل الفاظا تؤشر على أنواع الخمر
والبهار: كرونا وبلاك ليبل. تشير هذه
العلامات إلى مصدر الشعور بالخيبة
رغم ما تحققة من متعة قصوى، بل إنها
تشير أيضا إلى كونها أداة للدخول في
إهاب الحياة الجديدة.

لقد شدد الشاعر على ضرورة مراعاة
المشابهة بين الألفاظ الدالة والشعور
القصي، وهي مراعاة لم يلتفت إليها
في الاستعارات الشعرية التقليدية، بل
إن الشاعر يؤكد هذا الدور المعرفي
بالتمسك إلى التسميات (ماكرونز-
مايكروسوفت- ططر بيرز). وقد راعى
المشابهة حتى نشرع نحن المتقنين بأن
اللفظ المناسبي ينبغي ألا يكون مجازا
صدرا بل ينبغي أن يحضر بواقعيته، وهذا
تشديد من الشاعر بأن تكون الاستعارة
مدرسية حقيقية أو بالأحرى تقنية تثيري
اللفة بهذا الانتفاع على الواقع.



وأيضا تمتع بـ دلالها مفهوم الحاجة اليومية، ومفهوم الواجب.

استطاعت الاستعارة المتحققة في الديوان أن تقرأ اليوم بمقومات رحية تمتدت حدود الامتناع إلى وسائل إقناعية، وهذه الخصوصية الإبداعية راجعة إلى كون سهرورة اليومي هي سهرورة مركبة تقتضي الاندماج والإسناد بنهاية التقوي والانسجام (٨).

إن استخلاص الاستعارة من الوضع الحياتي مفيد في عملية بناء الفضاء العام الذي تدب فيه الحياة، ويحكم هذه العملية سياق معرشي صرف، لأن التركيب الاستعاري المتحقق في العمل ككل لا يقوم على إعادة الصياغة فقط، بل يعزل كلمات ذات قوة دلالية مستاصلة من الحياة العامة.

خلاصة

هكذا يطرح ديوان «لعبه لا تمل» فكرة عملة الشعر: بالكتابة عن حقيقة مهيمنة مفادها أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات، كل هذه الأشياء ننداولها ونعيش تحت سلطتها، وتكرر في داخلنا إلى ما لا نهاية. والمشارك بين هذه العناصر المستدعة في الشعر هو حسها البصري الذي عمل الديوان على تنمية صورة الأشياء من خلال انفعال الشاعر مع مكونات الحياة الكونية وخصائصها الحسية والتجريدية. وقد تم عرض ذلك بطريقة خاصة، وهي تمثيل باذخ للمعنى وللمحسوسات، مما جعلنا نتوقف إزاء النصوص محاولين كشف طريقة تصوير الحياة بتقاطعاتها التشبيئية وأيقوناتها والبشرية. كل ذلك بأسلوب استعاري ساخر يرتد إلى تقديم الحياة تقدما حسيا قريبا من نسق الحياة المرفقية.

باحث من المغرب

ي طرح ديوان «لعبه لا تمل» فكرة عملة الشعر بالكتابة عن حقيقة أن العالم مصنوع من عناصر وأشياء ووسائل وكلمات ننداولها ونعيش تحت سلطتها

كل حياة لعبة وليس العكس، وكل لعبة وحرب حياة، هذه الحياة التي اتسمت بطقوس الاستهلاك وبأنواع المراكات وبنقائش الحياة المتصاعدة تجاه المال والإحباط والخيبة، والانتظار. يقول الشاعر:

والأحلام المثلجة في حبيب الكؤوس...
فاطس في حكايات لا زائدة في دموعها

إلا عندما قال لي مسافر إلى فيلادلفيا:
يؤخرون الرحلات، في الغالب
لنتمسق
ونشر البيرة
لنصاف بجرثومة الحنين إلى الأصناف
ونصل بطاقات فرائس تليكم (ص ٥٩)

يمد الشاعر مقومات الحياة الجديدة المشتركة عند غالبية الجنس البشري، وهي مقومات استعارية، وشواهد حجاجية لأنها بكل بمثابة مركبات حياتية مملئة باليومي، وقابلة للفهم.

قلنا إن الأسماء الدالة على العلامات التجارية قد فقدت شيئا ما من مجازية الاستعارة، لأن هذه الأخيرة كانت مدعومة بحضور فعال وبرابط مناسب بين الإحساس النفسي والحياة الجديدة، وأيضا اقتربت بوظيفة معيارية كالرفع من قيمة الشيء أو الحط منه. يقول الشاعر:

عجيب أمرك يا صاحبي
وغريب...

فأنت لم تلعب كرة القدم حتى

في المدرسة كسائر التلاميذ

ولم أرك إلا هاريا من كؤوس العالم

العشبة على الشافة

إلى فيلم باليابيض والأسود

غير عابئ لا بالمانشستر يونايتد

ولا منتخب البرازيل

بل إنك لم تشجع حتى فريقك الوطني

(على لغة كؤوسه المترمة، (ص ٣٠)

المتحقق في هذا النص، إشارة عاطفية صادرة عن مخالب سماء الشاعر يا صاحبي، وقد حلت هذه العاطفة من قيمة لعبة كرة القدم، التي يمكن عددا ديانة وأضحية، شملت الأرض، غير أن هناك تمارضا بين الإشارة العاطفية والواقع، فالشاعر لا يرى في كرة القدم أو الشطرنج أو البولو أو لعب الحاسوب إلا استعارات حربية، بل الحياة نفسها، كما تبث في الديوان، استعارة كبرى لغاميم كالمال، والضجر، والخيبة، ولا يمكن للإنسان أن يتجرد من حياته.

هكذا يندو الإنسان، من وجهة نظر الشاعر، ذلك التقبض الجدي المتصاعد الذي ينطلق من المجرى إلى المحسوس، وغالبا ما يقع في الملل، والمطلوب أن يبدن ملكة باليومي الحق، أو بالأحرى يربي الأمل. يقول الشاعر:

الملل سيد وعقابك أن يكون خدموا

وظيفته الأخرى، وظيفته التي يندوها (ص ٧٠)

لم تكن الحياة حقيقية في هذا الواقع، ولم تكن الحياة إلا مجازا استعار لها الشاعر عناصر أخرى تشكلت معها وأصبحت وقائع مفروضة على الإنسان، ولم يعد الإنسان إلا مجازا، إن الواقع قد اكسبنا إنسانا مبرمجيا خاضعا لحياة تشبه اللعبة في الممارسة وفي الإحساس، على كون حدود المشابهة بين الحياة واللعبة مفتوحة، وبين اللعبة والحرب قائمة منذ أن وجد الإنسان.

البراش

١ محمد الحري لعل، منشور تحت - ٢٠٠٥

Abraham moles. Théorie des objets. Ed. Universitaires- Paris. 1972. p. 23 2.

Ibid. p. 20 3.

Ibidem 4.

3002. 34 n sentamuh sceneS.noitangim'i à noisiv al ed. dlorenaej crafM 5

8 p 4002

Nicolas jurnet. vérite et illusion de l'image. Science humaines. n 43. 2003. 6.

2004 p 8

Ibidem 7

Umberto eco. Sémiotique de langage. Ed PUF- Paris. 1988 p 184 8.

مؤلف: (الحلاج يأتي في الليل)
- يعرف أقل مما تعرف أي شخصية
من الشخصيات الروائية، إنه يصف لنا
ما رآه وما نراه ونسمعه (١).

وفي كل الأحوال، نحن إزاء كلام
السارد الذي هو كلام جميع الشخصيات
أو كلام جميع الشخصيات هو كلام
السارد مهما كان موقعه من الحدث.

-٢-

يمكن أن نصف هذه الرواية
بأنواعها- تجريبياً- من نوع ما يدعى
ب: (ما وراء الرواية) حيث الروائي أو
القاص منهمك بشكل واع وقصدي
بكتابة مخطوط أو سيرة أو نص
مسرد آخر داخل نصه الروائي.
وغالباً ما يوظف المؤلف ضمير المتكلم
في سرده فيجعل الرواية قريبة من
السيرة الذاتية (٢)، ومثل هذا رواية
(ظل الريح) للإسباني كارلوس تافون
الذي قال بأنه كان يحاكي بها رواية
مكتبة بابل لبورخيس- الذي يتخيل
فيها مكتبة عملاقة ضخمة بحجم
العالم. وهي الرواية: (ظل الريح):
عوامل وشخصيات تتقاطع عبر
صفحات الرواية: تظهر وتختفي
وكانها تشارك بلعبة الاختفاء.
ويتبع آخر: إنها رواية نموذج
لرواية المراءى المتعاقبة: أدب
داخل أدب، وتمازج بين المحكي
والواقعي والمختل (٣).

وهكذا روايسة
إنطونيو غالا: (المخطوط
القرمزي) التي تنبني على
مخطوط بورق قرمزي عثر
عليه الروائي في مكتبته قديمة،
هي مكتبة جامعة القرويين في
فاس.

وهكذا يمكن القول في رواية
(سابع أيام الخلق) لعبد الخالق
الركابي التي تقوم هي الأخرى
على (مخطوط الراوق)، ومثل
هذا - ما وراء الرواية - رواية
(أشواق طائر الليل) لمهدي
عيسى الصقر التي تناول فيها:
ملاحم من حياة الشاعر بدر
شاعر السياب- مصوراً جوانب

رواية "الحلاج يأتي في الليل" جدل الوهم والحقيقة

لمرشد الكبيسي

يمكن أن نقول ابتداءً أن المؤلف استخدم في الرواية، ثلاثة أنماط
من الشخصيات الروائية الساردة، الأول، الذي يظهر في مبتدئ
الرواية تحت عنوان، (ظهور المؤلف) وفي آخرها، (ظهور آخر للمؤلف).

والسارد هذا يمثل حسب
جون بويون، الشخصية
الروائية، (الرؤية)، من
الخلف والسارد هنا أكثر
معرفة من الشخصية
الروائية. فهو يرى ما يجري
خلف الجدران. كما يرى
ما يدور في دماغ بطله.

الثاني: أيوب عبد المعطي
وزوجته كاترين اللذين يمثلان
الشخصية الروائية: (الرؤية)
- مع، والسارد هنا يعرف بقدر
ما تعرف الشخصية الروائية.
ولا يستطيع أن يمدحها بتفسير
للأحداث قبل أن تتوصل إليه
الشخصيات الروائية.

الثالث: هو الشخصية:
(الرؤية - من الخارج)، والسارد
هنا: وهو: الشيخ عبد المعطي-



عزت الغراوي

من معاناته النفسية والجسدية وعشقته المرأة... الخ.

-٣-

تتألف الرواية من عدة (مفاصل) أو (مشاهد) أو (حكايات) تجتمع وتتسلسل داخل البنية الأظارية لحكاية: (الحلاج يأتي في الليل).

(١) المشهد الأول: (ظهور المؤلف)؛ وفيه يقص شيئاً عن ذلك الصبي الذي مر به أمام بيته أقرانه من الصبية صام ١٩٨٢ يركضون وكأنهم يتسابقون دون أن يدعوه أو يلتفت إليه أحد، مما أشعره (بفجأة) أن يكون غير معني به، أو أنه من قبيل لزوم ما لا يلزم. ثم يقص شيئاً عن الحاج يونس، وأيوب عبد المعطي وزوجته كاترين بعد قدومهما إلى القرية: (دير الرمان).

(٢) المشهد الثاني: (أيوب يبحث عن حكاية)؛ والسرد بضمير المتكلم- حيث يحل الراوي محل المؤلف ليقص حكايته. أي عودته وزوجته من أمريكا بعد اثنتي عشرة سنة، إلى (دير الرمان). ويكتب شعر وكان شيئاً لم يتغير منذ فارقه. ثم كيف عثر في مكتبه الدار على (دفتر كبير مقوى كتبه أبي بقلم الرصاص، يخط يده الدقيق، على الصفحة الأولى للدفتري كتب بعروف بارزة "الحلاج يأتي في الليل) وفي أسفل الصفحة: تأليف الفقير إلى الله خادم جامع دير الرمان عبد المعطي بن رمضان الراوي - ذاك هو مخطوط الرواية. قرأها مثنى وثلاث، وراح يفكر كيف يعيد تحريرها ويظهرها للنور).

(٣) المشهد الثالث: (كاترين تدون مذكراتها) وفيها تروي عن زوجها أيوب بعد أن جاءه خبر وفاة والده. أصبح أكثر صمتاً. وفي النوم يكثر من ذكر (دير الرمان) ففرضت عليه فكرة الزيارة. وعند دخولها القرية "دير الرمان" أصعب أنها تدخل مكاناً تعرفه. كما أنها قرأت مخطوطة الشيخ عبد المعطي مرتين فعاادت إلى ذاكرتها ما كانت قراته

عن شعر التصوف أثناء دراستها العربية في جامعة دمشق. وأخيراً ولزأء تردد أيوب حول المخطوطة، اقترحت عليه نشرها كما هي.

(٤) المشهد : النص: نص الحكاية : (الحلاج يأتي في الليل) للشيخ عبد المعطي، وستعود إليها لاحقاً.

(٥) المشهد الخامس: (ظهور آخر للمؤلف)؛ في هذا الظهور الآخر للمؤلف- كان المؤلف يقوم بما يشبه الوظيفة الإدارية. أي يعد افتتاح الخطاب في الظهور الأول وتنسيق الخطابات المتعددة المتناوبة في النص، يظهر ظهوره الآخر ليختم الخطاب.

والحقيقة إن ظهور المؤلف هنا أمر محير. فالجميع يؤكد ويحذر من الخلط بين المؤلف والسارد. يقول كايترز: (السارد في فن المحكي ليس أبداً المؤلف، المعروف أو المجهول، بل دوراً يفتقده المؤلف ويتبناه". وقال دولوز: (إن تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفاً بين مؤلف نص سردي وساردة". (٤).

والحال، إن ظهور المؤلف في نهاية حكاية (حلول الحلاج في الشيخ عبد المعطي) كأنما جاء لسببين: الأول: الاعتذار عن هربه إلى الحلاج الذي حل بالشيخ عبد المعطي. بدلا من أن يكتب الحكاية التي أرادها هو. الثاني: اختيار

أيوب: الحكاية الأولى: (الحلاج يأتي في الليل) وتركه الحكاية الأخرى. وهذا أيضاً لسببين: الحكاية الأولى أكثر قرباً من فهمه للرواية. بينما الثانية "أوراق لا تحمل رواية كاملة".

ويبقى القول ما قالت حذام أقصد كاترين: "ليس من رواية كاملة".

(٦) وتلك هي الحكاية أو المشهد الأخير: (أيوب عبد المعطي والحكاية الأخرى): تلك أوراق تشبه خط عبد المعطي، لكن ليس هناك أي إحساس بالاستمرار وراء أية جملة فيها. بل هناك مزمنة حزينان ١٩٦٧- ومستوطنة تقوم على أراضي الشيخ عبد المعطي.. فهل رأيت أحداً تبلغ به الوقاحة: أن يحثني بهزيمة!.

-٤-

ونعود إلى نص الرواية: (الحلاج يأتي في الليل)، وقد شاء المؤلف - الروائي- أن ينظم روايته السيرية في تقاضها مع سيرة الحلاج، في وضعية ترتابية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص السابق- الأصلي، في هيكالية بنائيه من نوع ما يسميه جبرار جينيت: (التناصية الجامعة). جاعلاً كل مرحلة من مراحل تطور الرواية تحت عنوان: (سيرة..). وتبدأ بـ (سيرة الحلول) حيث يعد الحلاج في عبد المعطي، فيمود عبد المعطي طفلاً في الثانية عشرة- رمضان من العام ٨٦٩ للميلاد- فيقول مع نفسه: "أنا الحسين بن منصور الحلاج" وتبدأ الرحلة من "تستر" إلى بغداد، فمسجد الشيخ الجنيدي البغدادي. حيث يعمل في خدمة المسجد المذكور له - كما قالت والدته. ثم يتواصل السرد السيري- سواء ما اقتضاه من بعية الحلاج الاجتماعية أو ما يفيض من قلبه وروحه على لسانه من أقوال غريبة تجعل الناس يظنون به الجنون. بل يصل الأمر إلى اختلاف الناس فيه، فمن قائل: مبارك هذا الحسين! إلى قائل: ساحر كذاب! بل يصل الأمر إلى ما هو أبعد، حيث يتهمه الناس بالكفر والزندقة فيسجن، ثم

شاء الروائي أن ينظم روايته في السيرية في تقاضها مع سيرة الحلاج في وضعية ترتابية بحيث يتماثل النص اللاحق مع النص الأصلي

يقدم إلى المحاكمة، ويحكم عليه بالقتل والصلب والحرق.

-5-

للملاحظات لا نهائية:

(١) هي الروايات التناسية مثل رواية (يوليسيس) جيمس جويس، تقوم الشخصية الموازية لشخصية (أوديسسوس) في الأوديسة، بما يقارب ما يدعى بالاستمارة الاستبدالية. أي استبدال شخصية بشخصية. لكن في رواية (الحلاج) يأتي في الليل) تحل الشخصية الأصلية (الحلاج) في شخصية عبد المعطي. أي يتحول عبد المعطي إلى ذلك الصبي ذي الثانية عشرة سنة، صبيحة أمه في توجههما من (تستمر) إلى بغداد ليعمل في خدمة مسجد الجنيد، ويقوم بكل ما قام به الحلاج- باعتباره الحلاج لا شخصية موازية ولا سارداً يقتصر شخص الحلاج- إنه الحلاج فكراً وروحاً وسلوكاً اجتماعياً، بل وجسدياً: " العودة الحمراء أشد إيلاماً من حجارة الناس: ولما كان الحلاج حامل إيديولوجيا التصوف، يمكن أن نعد الرواية هذه- من حيث المنظور، رواية إيديولوجية. بوصف الأيديولوجيا: (نظام فكري. أو نسق من الأفكار التي تمتثلها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم، أو هيكلته. (٥). وهذا يعني: أن عبد المعطي - بما هو الحلاج- لم يعد يصنع وصفه بأنه الشخص الذي يضمحل داخل الخطاب بنقل الرسالة السردية، لأنه ليس مجرد قناع، بل هو الشخصية الفاعلة الصانعة للنص - المؤدية للعمل.

(٢) وربما تقول الشخصية (البطل في الحكاية) بالرغم من أن هناك من يقول بأن البطل ليس ضرورياً في القصة. فبإمكان القصة تقسم من الحوافز، أن تستلني من البطل وسماته المحددة. (٦). ومع ذلك - سواء كان البطل أم لا- نسق- فما لا شك فيه، أن الشخصية / السارد، كان له دور بارز في تنظيم

كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والأسطورة ومن الحقيقة والوهم

عناصر السرد، وتنظيم الملائق بين الوعي الفردي والوعي الاجتماعي، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوتوبيا. وقد تمثل هذا في:

(٣) نمزجة التماس بين حكاية (الحلاج) يأتي في الليل) والحلاج كنص أصلي، وذلك عبر:

١- العلاقات التماسكية نسبياً بين هذه وتلك، حيث تبدو الرواية هذه، رواية إنزياح عن الرواية الأصل.

٢- المرجعيات الفكرية والمواقف والتناغم بين النصين مما قرب الواقع وتشخيصه.

٣- البناء الفكري في النصين: أي تقوية المنظور. وبنية وجهات النظر في العملين.

وبإيجاز نقول - كما قال كريزنسكي- : لما كان كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرهما. فإن لما قبل النص ترسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. وهذه البنيات هي: التماس. الأيديولوجيا - المرجع الجمالية. الدوافع... الخ (٧).

٤- لقد كان الحلاج في سيرته الذاتية والفكرية مزيجاً من التاريخ والأسطورة. من الحقيقة والوهم. لذا فعندما يقول مارسيل جوهانسنو: " من اللازم ألا توجد أقل مظنة للتناقض بين الأسطورة

والتاريخ. وأن تتبع الوحيدة من الآخر كصمدور ملهي لها، يجب أن ترتبط الأسطورة بالتاريخ ارتباطاً ثابتاً، وأن يكونا متلازمين تلازم فكراً الشخص بعينه ووجهته الأمامية، كما يقارب دون انقطاع، الوجه الذي تتعرف إليه: المنجلي لك والوجه الحقيقي المتخفي" (٨). فهذا يعني أننا في الرواية هذه أمام ما يدعى: وهمية النص، أو لا حقيقته...أو بمعنى آخر، الرواية المبنية على أسطورة. وقد قيل: أفضل الروايات تلك التي تكون فيها أسطورة أو ذات مركز أسطوري. أو رواية يوتوبية. فكل كان الحلاج يسمى لإقامة علاقة يوتوبية بين الأرض والسماء، بين البشر والخالق.

٥- وأخيراً، وما ينبغي أن نشير إليه. أن الحلاج نال حظوة مميزة عن أقرانه من الشعراء والمتصوفة مثل السهروري وابن عربي وحافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي والجنيد... الخ بين الشعراء العرب الماصرين. فكتب عنه البيهقي ومصالح عبد القصب وادونيس... ما شين على خطى الحلاج، حيث يميل البحث عن الأنا والأنت، الأنسان والآله، الملم والنار... ويصير للقلوب مقالة للتأويل. ويصير الكون واحداً: يصير حلماً، ليلاً، نهراً من المنام والتواصل يمثل فيه الفراغ وتبطل الجسور - كما جاء في مقدمة "أغاني مهبّار الدمشقي".

وهكذا أيضاً، تصير الفانط، ورموز الصوفية الفانطهم ورموزهم: الحب . والصحو. والسكر. الحضور. والغياب... الخ

يقول أدونيس:

"وَحْدَ بِي الْكَوْنُ بِحَرِيَّتِي

هَائِنَا يَبْتَكَرُ الْفَائِي."

وقال البيهقي- ويقصد بالمبارية: المبارزة في قوله النفرى: " كلما انتست الرؤى ضاقت المبارزة " - قال البيهقي:





سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف،
والوعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن
تموت.

وهي مسرحية عبد الصبور الشعرية:
" مأساة الحلاج" يضاطب الشيلي
الحلاج معلناً تخوفه من النزول إلى
الناس في الشارع، لكن الحلاج يجيبه
معلناً عن موقفه في النزول إلى الناس.
وإذا كانت خرقة الصوفية حائلًا دون
ذلك فإنه يخلها بهرضاء الرب، قال:

" تعني هذه الخرقة

إن كانت قيداً في أطرافها

يلقيني في بيتي جنب الجدران
الصماء

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

إن كانت ستراً منسوجاً من إيثنا

كي يحجبنا عن عين الناس،
فَنُحْجِبَ عن الله

فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ".
(٩).

"نائب وأكاديمي عراقي"

رأس منارة لتتصفه الريح،
حملته مياه دجلة إلى "غاية
الرماد" لتكبر الأشجار؛ قال
في قصيدة (عذاب الحلاج):

أوصال جسمي أصبحت

سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغاية، يا معاذي

وما شقي.

ستكبر الأشجار

وكانت المباراة

أجنحتي بها أطيروا وبها اخترق
الحصار

في سفوات النار"

لكن النار التي أحرقت الحلاج،
وحولته إلى رماد، ثم " حمل رماده على

المصادر والمراجع

- (١) ينظر مثلاً: ديوانات السيد الأبي - "تدوينه" - مجلة (الثاقب للآراء) - ج ٤، ص ١٨٨/١٨٩ - من ٩٠٩.
- (٢) كما يوجد في ديوانه الفاضل للسيد - جريدة (الأب) - ج ١٧/١ - ص ٢٠٢/٢٠٣.
- (٣) جريدة (النهار الأدبي) ترجمة وإعداد: عبد الهادي السعدون - ج ٦٤/١ - العدد - ٥ فبراير ٢٠٠٦ ص ١٦-١٧.
- (٤) ص ٨٤-٨٥ - مجلة (الثاقب) - مصدر سابق.
- (٥) من مثقال (كرامة النفس الأبي في ضوء الفلسفة الفكريّة) - د. عزيز عثمان - مجلة (معلم الفكر) - مجلد ٣٣-٢٠٠٤ - ص ٥٠.
- (٦) مثلاً ما نسب إليه توماشيفسكي - من تشكلاتين الروس - ينظر مثلاً: (مقولات السيد الأبي) لتودوروف - مجلة (الثاقب) - مصدر سابق - ص ٣٩.
- (٧) من مثقال: (من أجل مسيحية - تعاقبة للرواية) عرض: عبد الحميد عطار - مجلة (الثاقب) - مصدر سابق: ص ١٦٤ - ١٦٦.
- (٨) الأب القديس الجديد - هانيان يكون: ص ١٠٤.
- (٩) ينظر مثقاله (مقدمة في الشعر الصوفي والصوفية في الشعر الناصري) في (كتابات):
"مقدمة في الشعر: السومري، الأثري، المصري" وزرارة: ٢٠٠٢ - بغداد - ١٩٧١.

" رواية: (الحلاج يأتي في الليل) - عزت الفزوي - منشورات مركز أبحاث الفنون - رام الله - فلسطين: ٢٠٠٣

العالم الجديد " للمخرج تيرينس ماليك

عن النسخة



الفري المتجرف في رحلة معايشة مع سكان أميركا الأصليين

كثيرة هي الأفلام التي تناولت القُدوم الأول للمهاجرين أو "الفزاة" الأوائل من الأوروبيين لأرض أميركا منذ اكتشافها كولمبس في عام ١٤٩٢م، وتلك النظرة الفوقية من رواد العالم الجديد المتحضرين لأولئك الأقوام "الهمجيين" كما يتم وصفهم، وكيف يتم تهجير إبادتهم واجتياح أراضيهم وثقافتهم تحت حجة نشر الحضارة وبقائهم. وما أشبه اليوم بالبارحة، حين أن المخرج تيرينس ماليك لم يشأ أن يتوقف عند هذه الثيمة، وإن كانت جلية في فيلمه هذا "The new world"، بل ذهب إلى قصة بالوفة هي "بروكاهانتس" واقترب من جانبها الإنساني.



حلة جديدة لحكاية مكررة

يمكن المرور هنا على حكاية الفيلم مروراً هامداً دون الدخول في التفاصيل قبل التلويح إلى طريقة المعالجة وأداء الشخصيات وعناصر التصوير الجمالية للطبيعة وبقية التقنيات، فميز ساهتين وريج نتعرف إلى سبن الانجليز وهي تصل شواطئ هرجينيا في العام ١٦٠٧م حيث يصل المستعمرون الجسد لبناء "جيمس تاون" مستعبدتين بالبنادق والسيف وبرغبة

صارمة في السيطرة على الأرض بحجة أنها "الأرض الموصوبة" من الله، وجل أولئك المستعمرين هم من "الهنود الحمر" المتشبهين بتطويعهم لتلك المستوطنات. وبما يطبع يكون مغاير لهم مجموعة من السكان الأصليين أو "المختلطين" في ترجمة المصطلح والهمج في ترجمة العمل الخاص الحقيقية لولاء الانجليز. وتتعرف أيضاً كمشاهدين على الكليشيهات بعوث "القوم" بضرورة التخصيم كواحد قذرة، وهو في وضع مرزاة أنه مفسد بالأفهام للمشاكل التي يعجزها من حوله، وعدم اطاعته الأوامر، ويتعرف سمحت في جولته نشر بوكلمنت

"المتلثة كوريلكا كيشلر" ذات الأربعة عشر عاماً، التي تمثل هنا ابنة زعيم قبيلة السكان الأصليين من الهنود، والتي تتلقى "الكليشيهات" نفسها حولها يتم التخصيم على من يشاء جليظاً الملائكة ويجادل هذه العقلية، وتنتهي بحلف من راسها أن ستسحق في ترجمة المعركة وتغيب، وتنتهي قائلة هذه الطريقة التي يعمل بها مع أبناء القبيلة وتتعرف على عالمهم ويتعرف على طرق الحروب، والتواصل مع الخصم، ومن خلال سيرة الأحداث، نرى حينها الآخر على أسنانه العنيد لتحتل في المشهد برفقة "الهمج"



والشهم لا يعرفون الحق أو الكثرة
ويستبدون متجاهلين فيما بينهم
والأبيض قدام للنهم ذمة الضفارة
وبالتالي يقع الصدام بين الطرفين

[The page contains faint, illegible markings.]



التي تروى قصة حياة

الأوروبيون بجلايس اليقة وبعثت
لنراش، والنساء بيلاسي
وملوك، أما اللغة فقد كانت عبرية
شبهت تقريباً في البداية ولا سيما
مع يعرف بوكاهاتس الأجنبية على
سبيل، لم تحول إلى بضع كلمات
من الإنجليزية لأحظ

في العادة يبدو مثل هذه الأفلام
التي تتلصق بوحشيتها إلى بساطة
المطاردات بين رجال البحر ورجال
الهند، على قدر من البساطة في
الشخصيات ومعالجتها الفنية
متحيز بوضوح، ولكن يبدو غالباً
على الحس أو زناد البندقي، ويبدو
مثيراً لهذا القوي ضمن سياق خطاب
الأفلام أن يبدو أكثر عند من أعداء
الحضارة النهج الذين يهاومونه دون
أهم الأسباب

البدائية وصلوا عبر أميرتهم هنا
إلى لندن، ولكنه وصول لم يستمر
إلا سراً، ما أقطع بموتها، هؤلاء
السكان الأصليون لم يجدوا فيما بعد
من وسيلة لبقاء أحياء من الإبادة
لا الألدماج والتعاون مع القادمين
الجديد الذين بدأوا بالشكلت عبر
السنن التي تميز كل حين، وقد نجح
القهر في جعل كل هذه الجماعات
والدلالات بأناقة في المشاهد التي
عرضها علينا

يقع إن أمير إن هذا الفيلم من
التي طرقت، إلا أنه يقع إلى الأسفل
الأدوية مثل DVD، لم يمسح
بعد في السمات بله، إن الإعلان
هنا، وقصة ملاحظة تتعلق أيضاً
بالترجمة العربية الدورية المصاحبة
لنسخة المروضة والتي تدل على
أن أميرتها لا يعرف الإنجليزية
والعربية مع، ولكن حكاية أخرى

التي تروى قصة حياة

والبرار جماعاتها وضربها بحيث
تبدو مثل شخصية حية مساهمة
أساسية في صياغة الأحداث أو
تفاعل معها، هنا يمكن للمشاهد
أن يتفكر في

تجربته في الغابات، ويشكك
البدائية التي تكثف حياة السكان
ويأيقظ المصنوع، ولديك تجد
مشاهد طويلة ومثيرة في الحقول
عند البحر الضيقة في القصور
طالعية ليست خالية للمشاهد
واللقطات والأحداث بل جزء مصوري
مهم كان الانتقاء به بأدبا بعيداً عن
الاستوديوهات الاصطناعية الملهة
كما أن مظهر أعضاء القبيلة أيضاً كان
مستوحى من طبيعة الحياة

التي تروى قصة حياة

والبرار جماعاتها وضربها بحيث
تبدو مثل شخصية حية مساهمة
أساسية في صياغة الأحداث أو
تفاعل معها، هنا يمكن للمشاهد
أن يتفكر في

الطبيعة الفكرية عن الاستوديوهات

يرى أن الفن مائيل
يشير إلى الطبيعة
وتجربتها لم حد
يشير إلى خطاب واضح
وهو بالمشاهدة صاحب أربعة
أفلام منها ٣٣ عاماً من
بند هله استينمالي، فقد
سرف أول فيلم أراهني
سيفه ١٩٨٣، وأيام في
الجنة ١٩٨٨، والحمد



كاتب: ياسين يحيى
yahqaissi@gmail.com

ومن الجدير بالذكر أن إلياس لحود شاعر لبناني معروف، أصدر أول دواوينه بعنوان «على دروب الخريف» عام ١٩٦٢، ثم توالى دواوينه الشعرية لتصل مع «أيقونات توت العليق» إلى خمسة عشر ديواناً.

وبالعودة إلى «أيقونات توت العليق»، فإن قارئ هذا الديوان سوف يلاحظ بأن قصائده جاءت متوازنة من حيث الحجم، فكل قصيدة من هذه القصائد جاءت في صفحة واحدة، لكن الشاعر أبدعها في حالات شعرية متمثلة، أو هي حالة شعرية واحدة بمضامين مختلفة.

ولعل قارئ «أيقونات توت العليق» يستطيع أن يضع يده على مفاتيح كثيرة أراد الشاعر أن يلج بواسطتها من بوابات هذا الكون المضطرب والمرعب إلى حقائق تضع الإنسان أمام أطواره البشرية التي غالباً ما تكون مخجلة أو حتى متوحشة:

«فمن اغتصب امرأة

بيدي

بقيت كيدي

عشراء ولا عشراء» ص ١١٧

غير أن ثمة دروباً مفتوحة، أو لعل الشاعر استطاع أن يجتازها بدون مفتاح، ومن هذه الدروب درب العليق:

«دربٌ

مفتوح في العليق

بأيدينا

بأصابعنا المصومة أيقونات.

بحروف أصابعنا الممدودة حتى الأقصى

كنا نحبُّ

بمناقيد استمعصت

لم يتركها عشاق سبقونا

بين الخطوة وال... خطوات» ص ٢٣

هكذا يفتح إلياس لحود درباً في العليق، وهو إذ يفتح هذا الدرب فإنه حريص على أن يجعل من قصيدته قصيدة مثقفة... مثقفة في الزمان وهي المكان، في بغداد، وإشبيلية، وجرش، وغرناطة، وحاكير الفرسان، ومالك الحزين، إلى آخر القائمة التي تطول. ومن قصائد هذا الديوان نورد القصيدة التالية، وتترك للقارئ حرية التعليق عليها، وهي بعنوان (الشكل الأول):

«لا أحد في البيت

حتى الثورة ليست في البيت

حتى البقرة والزيتونة

حتى التينة والبوابة

والجملى وخزائنه ليست في البيت...

حتى البيت القابع مثل القصيدة أعضى

ليس هو الآخر في البيت؛

- في البيت

حبة زيتون

بشرها جدي أن تعصر كل نهاية صيف

تنكز زيت» ص ٤١.

جملة القول، إن قصائد «أيقونات توت العليق» لصاحبها إلياس لحود تحمل في مضامينها وأشكالها الفنية ما يمكن أن يشير جدلاً جاداً حولها.



إعداد:

د. أحمد النعيمي

«أيقونات توت العليق»

لـ «إلياس لحود»

ضمن منشورات دار الفارابي في بيروت لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «أيقونات توت العليق» للشاعر إلياس لحود.

يقع الديوان في (١٣٢) صفحة، ويضم حوالي مائة قصيدة، جاءت تحت عناوين رئيسية هي: المرأة وصورها حول المرأة، ومبتكرات حديثة اللبلاّب، وشمسيات السيدة وأحوالها، وتعميراً لولائم جاك دريدا، وكاميرا وحكاياتها، ومن شررات حلاق إشبيلية، ومختارات الصيف والشتاء.

والذي يتصفح دواوين الشعر الحديث سيجد في أغلب هذه الدواوين قصيدة بعنوان «الشاعر» وهي سمة تكاد تكون مقتصورة على الشعراء، إذ يندر أن تجد قاصاً يكتب قصة بعنوان «القاص» أو مسرحياً يكتب مسرحية بعنوان «المسرحي» أو روائياً يكتب رواية بعنوان «الروائي».

وبعيداً عن عناوين القصائد، فإن مفردة «شاعر» غالباً ما تتردد في قصائد الشعراء، على الرغم من أن هذه المفردة تشير إلى جنس أدبي، وكتاب هذا الجنس الأدبي يختلفون عن بعضهم من حيث المستويات الفنية، والقدرات الذهنية، والمعارف الثقافية، والأحاسيس الإنسانية.

ومن اللافت في ديوان «الطفل إذ يمضي» أن الشاعر يسعى في قصيدته الأولى إلى أن يستشرف آراء نقاده، لذلك نجده يقول تحت عنوان «مقدمة»:

يقول عليه نقاد:
قصيدته مثالية
ونقاد حدائيون،
رثالية

ونقاد أشد حداثة سيؤكدون:
حليقة لكن.. مباشرة
ونقاد: معلقة تصور ذاته
وتقول سيرته
وفي المقهى
يقول شويهر

هذه القصيدة جد تافهة،
عمودية، ص ٨.

ومن الملاحظ في هذا الجزء من القصيدة أن الشاعر لا يحسن الظن بنقاده، كما لا يحسن الظن بالشاعرين.. وعلى أية حال فإنه من النادر أن يرصد شاعر آراء نقاده في مطلع ديوانه.

ومن خصائص هذا الديوان أن الشاعر يسعى لرصد تلك المفارقة بين عالين لا بد أن يفضي أحدهما إلى الآخر، وهما الطفولة والكهولة، لذلك نجد أنه:

«كهل ناهز الخمسين
كهل لا يحسن كهولة في الروح
بل في الذكريات
كهولة تنمو كما الشجر» ص ١٩

هكذا نجد في «الطفل إذ يمضي» أن الطفولة قد مضت، لكن ذكرياتها باقية، بل إن هذه الذكريات هي ما تجعل من هذا الكهل إنساناً يعيش طفولته عبر شريط الذكريات الذي لا ينقطع.

من ناحية ثانية فإن الشاعر يجد في الموروث الإنساني موضوعاً يستحق التأمل والقراءة بعد القراءة:

«هنا دالي وبيكاسو وجرونكا
ولوركا جاء يحمل سفر نيرودا
ليشهد أنه قد عاش..

كفاهي ليكتب لوحة المدن الخراب».

جملة القول، إن ديوان «الطفل إذ يمضي» للشاعر عمر شبانة، يحتشد بالرموز والدلالات والإحياءات والصور الفنية التي من شأنها أن تفني أي دراسة نقدية.



«الطفل إذ يمضي»

أ. عمر شبانة

من المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، صدرت مجموعة شعرية جديدة للشاعر عمر شبانة، بعنوان «الطفل إذ يمضي».

تقع هذه المجموعة الشعرية في مائة وأربعين صفحة، وتضم جملة من القصائد، منها: الشاعر، والكهل وحيداً، ومن أول الدنيا، وأنا وهي، وشمس في أقصى عتمتها.. وغيرها.

وقارئ هذا الديوان يلاحظ أن قصيدتين من قصائده أشارتا في عناوينهما إلى (الشاعر)، وقد اكتفت واحدة من هاتين القصيدتين بالشاعر عنواناً، بينما جاء عنوان الثانية «الصعود إلى الشاعر».

ووجد الفتاة تبحث عن هدية تقدمها له بمناسبة عيد جهما الذي يتصادف مع أعياد رأس السنة. حارت في اختيار الهدية.. الواجبات الزجاجية تتبارى في عرض أجمل الهدايا.. مع اقتراب رأس السنة، تصبح هذه الواجبات كالغواني، تقري بالاقتراب منها وعلامسة مفاتنها ص٨.

ويعد أن تختار هذه الفتاة الهدية المناسبة، نجدها تعود إلى بيتها، وحين وصلت باب العمارة.. فتحت صندوق البريد وجدت بداخله رسالة.. أنها منه! فهذا خطه! صعدت درجات السلم بسرعة.. دخلت غرفتها وأغلقت الباب، ص١٠.

أما عن هذه الرسالة فتقول «حبيبتي الغالية: لا أعرف كيف أبدأ هذه الرسالة.. لا قلبي يطاوعني ولا الكلمات تسعمني.. لن أستطيع الحضور في الموعد المحدد ولا في أي موعد آخر.. لقد كانت الظروف أقوى مني. أنت تعلمين مدى قدسية حبي لك.. لذلك أناشدك باسم هذا الحب - الذي ربطنا لسنوات - الصفح والغفران.. ستستأملين، أنت من كان يصبر على أن الإنسان سيد مصيره؟ أقول لك، لقد اكتشفت أن الواقع أكبر من الأحلام، وأن الإنسان لعبة في يد القدر.. مجرد ريشة في مهب الريح، ص١١.

هكذا تقع الفتاة ضحية إخلاصها في حبيبها، وفي وفائها، إذ سوف يكون من السهل أن يتزوج ذلك الشاب من أخرى، لكن مثل هذا الأمر لن يكون سهلاً على الفتاة التي أضاءت العريس المناسب، ولذلك تظل المرأة العربية ضحية أبدية للرجل والمجتمع، والعادات والتقاليد الخائفة.

وما تريد أن تصل إليه هذه القصة هو أن كفتي الميزان ليستا متعادلتين حين يتعلق الأمر بثنائية الذكورة - الأنوثة في عالمنا العربي، فسكن الفرد التي تطال المرأة تظل أكثر ألماً وفكاً من السكن ذاتها فيما لو طالت الرجل.

ولذا انتقلنا إلى الجوانب النقدية في (نجمة الصباح)، فسوف نجد أن الكاتبة «الزهرة رميح»، لم تلتزم بإيقاع لغوي واحد، ففي حين خلت القصة السابقة من أي أثر للغة العامية، سواء كان ذلك في السرد أو في الحوار، فإن قصصاً أخرى اعتمدت العامية فيما يدور من حوار على السنة الشخصيات، ومن ذلك على سبيل المثال قصة «سيدات السوق»، ففي هذه القصة، ارتفع اللفظ من كل جهة.. أحسنت بالمد يدور بسرعة في عروقتها، ويطنن أذنيها يزداد حدة.. ارتفع صوتها الجهوري،

- لن نشتري هذه الطماطم!

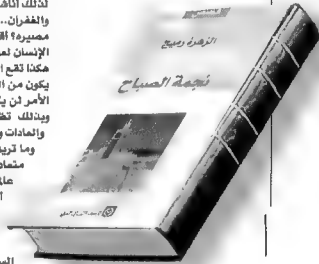
- كيفها ش؟ ولقدنا، بلش نصبوه؟ تصابحت النساء، ص٦٨.

من ناحية ثانية نجد الكاتبة تحسن التعامل مع لعبة الزمن في القصص، فما بين استرجاع واستباق تستطيع أن توصل القارئ إلى مضمون قصتها، ومن ذلك على سبيل المثال ما رأيته في قصة (الهدية)، حيث تبدأ هذه القصة من مواقف سابق على المسألة التي تعرضت لها بطلية القصة، فقد بدأت هذه القصة على هذا النحو: «ضمها إلى صدره بحرارة وتحالفة على أهدب الاطلاق.. قال متتهماً: ما أصعب الغراق! ردت عليه بلوجعتها المرحلة، لا تقل هذا، إذ كانت المسألة تفرق بيننا فإن القلب يجمعنا، ص٧.

ولعل حوار البطلية مع صديقها قد جاء بمثابة الاستباق الذي أوحى لنا بأن اجتماع هذين الببيين في بيت الزوجية لن يكون بالأمر اليسير.

كما نجد الكاتبة قد برعت في توظيف الأماكن المنقطة في خدمة الحدث القصصي، وجعلت هذه الأماكن تنطق بحال ناسها وشخصها ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية.

جملة القول، إن «الزهرة رميح» في «نجمة الصباح» تبدو كاتبة متمكنة من أدوات الفنية، قادرة على الإمساك بخيوط اللعبة السردية، وتوظيف الأدوات الفنية لتكون في خدمة النص وفكرته.



«نجمة الصباح»

لـ «الزهرة رميح»

ضمن منشورات المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، صدرت مجموعة قصصية بعنوان «نجمة الصباح» للادبية «الزهرة رميح».

تقع المجموعة في مائة وعشر صفحات، وتضم تسع عشرة قصة، جاءت منوئتها على النحو التالي: الهدية، ذكرى، تكرير، خارج المدار، بأي حال عدت، الحبر الحي، هل لعت مينا، مدينة الفحولة، القصيدة المحرمة، سيدات السوق، الحاجة، الحديقة المصلي، صابر الجسر، في حضرة الأموات، بحيرة الضيعة، سلمون، الرافض العجيب، طريق الملكوت، ثم سيزيف ودون كيشوت.

في القصة التي حملت عنوان (الهدية) تروي لنا الكاتبة قصة حب بين شاب وفتاة يحاولان اجتياز العقبات التي تقف في طريق زواجهما، فوالد الشاب يريد تزويج ابنة من ابنة عمه، أما الفتاة فترفض الزواج من شخص تري، لأنها لا تريد أن تضحي بحبيبها لمن أحبته.

من ناحية أخرى.

وفي محاولته لتعريف الشعر، فإن المؤلف يقف على آراء الأقدمين في هذا الاتجاه، من أمثال أبي البقاء الرندي، ولسان الدين بن الخطيب، وحازم القرطاجني، وسواهم.

أما حديثه عن غاية الشعر فيبدأ بالقول: «إن لكل فن من الفنون الإنسانية غاية يسعى إليها ويحاول أن يحققها، ولا بد من أن يكون للشعر العربي، وهو أهم فنون القول عند العرب على الإطلاق، مثل هذه الغاية». وهنا المؤلف رأي حازم القرطاجني في غاية الشعر، وهي: كما يراها حازم: «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، بما يخيّل لها من حسن أو قبح وجلالة أو خسة».

وفي حديثه عن الشعر المطبوع والشعر المصنوع، فإن المؤلف يهتم برأي حازم القرطاجني في هذا الموضوع، حيث يقول حازم: «النظم صناعة ألها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحس به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً، وكان النفوذ في مقاصد النظم أو أغراضه وحسن التصرف في مناهبه وإنالته إنما يكون بقوة فكرية واعتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء».

ويستمر المؤلف باهتمامه برأي حازم - ثل حازماً من أكثر النقاد حضوراً في هذا الكتاب - حتى حين الانتقال إلى الحديث عما ينبغي على الشاعر المطبوع أن يصنعه، وفي ذلك يقول: «الشعر حازم بالإشارة إلى ما على الشاعر المطبوع أن يصنعه في نظمه للشعر عند حديثه عن قضايا الشعر التي إذحم بها كتابه متجاه البلاء، وقد رأى أن هناك جملة منها يحتاج معها الشاعر إلى أن يكون مطبوعاً ليتم له النظم على أحسن حياة وأكثرها إلقاناً.. والشاعر المطبوع هو من يستجد ويتأنق في العبارة والمعنى».

وفي حديثه عن أخطاء الشعر يخبّرنا المؤلف بأن لسان الدين بن الخطيب يركب مركب ابن سعيد فيصنّف الشعر صنفتين: يسمي كلاً منها نمطاً، ويخصص كتاباً لذلك يسميه «السحر والشعر» هو عبارة عن اختبارات شعرية لكل من النمطين مع مقدمة يحاول فيها أن يبين ما يقصده بهما.

ونمط (السحر) عند لسان الدين بن الخطيب هو ما «يلخب النفوس ويستقرها، ويثني الأعطاف ويهزها». وابن الخطيب عندما يسمي هذا النمط سحراً، فإنما قاسه - برأي المؤلف - بالسحر الذي يؤثر في النفوس، ويغير من حالاتها، خيراً أو شراً، فإذا كان الشعر، يشجع الجيآن وييسر العاشق المستكين، ويحبب الكرم للبهيل، وييسل الحزين ويضحكه، ويحزن المسرور ويبكيه، وهو في ذلك يشد النفوس إليه تعلقاً به وينقلها من حالة الجماد إلى حالة الحركة، فإن هذا كله هو بعض ما يتوخاه الناس من السحر الحقيقي، ويروّله جيداً بتحقيقه....

ويعود المؤلف إلى حازم القرطاجني مرة أخرى، وذلك تحت عنوان «المفاضلة بين الشعراء» فيخبرنا أن حازماً نظر إلى قضية المفاضلة من عدة زوايا: منها ما يتعلق بالمفاضلة بين شاعر وآخر، ومنها ما يتعلق بالمفاضلة بين شعراء بلد وشعراء بلد آخر، ومنها ما يتعلق بالزمان والمكان والأحوال التي يكون عليها الشعراء ساعة النظم، وهو ما يسميه المهيئات، ومنها ما يتعلق بالأغراض الشعرية، وهي قضايا موضوعية، ومنها ما يتعلق بالأوزان والقوافي واللغة وهي قضايا فنية.

ويذهب هذا الكتاب إلى أن للأزمان التي يعيش فيها الشعراء أثر كبيراً في شعرهم من حيث الموضوعات والأوصاف والتشبيهات.. وما يقال في الزمان يقال في المكان.



«نقد الشعر في الأندلس»

للدكتور «مقداد رحيم»

عن دار الزمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدر كتاب جديد بعنوان: «نقد الشعر في الأندلس» ألفه الدكتور مقداد رحيم.

يقع الكتاب في مائة وستين صفحة، ويضم جملة من المناويز، مثل: تعريف الشعر، وغاية الشعر، وخواص الشعر، والطبع والصناعة، وطبقات الشعر، وأماط الشعر، وموقف الإسلام من الشعر، وغير ذلك.

ويذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن هذا الكتاب يتناول جملة من القضايا والمواقف التي تتعلق بالشعر مما اعتنى به النقاد الأندلسيون، وهو - أي الكتاب - غير معني بالتاريخ لتلك القضايا والمواقف، ولا بالتاريخ لجهود أولئك النقاد.. بل هو وقف على ما رآه مهماً من تلك القضايا، وإنهاء الضوء عليها من ناحية، وما استطاع النقاد الأندلسيون أن يحققوه من إبداع تتجلى فيه شخصيتهم النقدية

الأخيرة



غائري الذئبة

الأمية العربية

ارتفاع الأصوات التي تتدای بعد الضجوة الهائلة بيننا وبين العالم المتقدم في التعاطي مع الكتاب، إلا أنها أصوات تهدر في وديان الصمت، لا يسمعها أحد، وما المبادرات التي تنهض بها بعض المؤسسات الثقافية العربية (وتحديدا الرسمية) للنشر، إلا محاولة للتخفيف من عجزها في تأدية وظيفتها، وخلق مهام لها، تنطوي على تغطية الفساد الذي يعيش في أروقته، فميزانيات إنتاج الكتب في دولنا مجتمعة، لا تساوي ميزانية دار نشر متوسطة في دولة غربية صغيرة، وما التجننه من الكتب منها يظل أدنى من المعدل الحضاري، لامة أنهضت حضارتها على العلم والمعرفة.

لقد حفر التاريخ المعرفي العربي، أزمته بالإنتاج المعرفي وحقق وجوده في أوقات لم تكن فيه آلة الطباعة بعد، ظهرت إلى الوجود، ورغم ذلك، تمكن العرب في زمن العباسيين وما تلاه، من إنتاج مكتبة اشتملت مختلف العلوم والفنون والأداب، لا تضاهيها مكتبة على وجه الأرض، وبقيت هذه الاشراف محل تفاخرنا، وادعائنا بالتفوق، حتى جاء غولنبرغ، ومد الحرب بأعظم الانتقالة في تاريخهم المعرفي، جعلتهم يتفوقون علينا، أضماها مضامفة في إنتاج المعرفة صبر الكتاب.

ورغم الشعور باننا تراجعا عن ذروتنا في التقدم الحضاري، وإحساسنا بالعجز، فإننا لم نضع علامات القلق في آخر الاسئلة التي تفتتح على مطابعتنا باستعادة قيمتنا المعرفية، وأصبح الموقف الذي نحياه مريرا، لأننا لم نوظف اختراع غولنبرغ لجسر الهوة بيننا وبين الغرب الذي تقدم معرفيا، وسبقنا بسنوات ضوئية، ولم نتمكن على موقعنا الحضاري فوق خريطة العالم، وبيدات رحلة اللطم والندب على ماضى تولى .

ان الضجوة الهائلة بيننا وبين الغرب على المستوى المعرفي، ما زالت تؤثر الى تورطنا في زيادة حجمها كلما تقدم بنا الزمن، ورغم أننا نعرف ذلك قبل ان تدلنا عليها الاحصاءات، إلا أننا فوجئنا بعضهم.

ثم وجهنا بحقيقة مريمة : في منتصف تسعينيات القرن العشرين، قال لنا الروالي السوداني الطيب الصالح، ان نصف المجتمع العربي امي، لا يقرأ ولا يكتب، وان حركة التعليم التي كانت مؤسساتنا التربوية الرسمية تنهاى بتقدمنا فيها، أثبتت بما لا يدع مجالا للشك عند خبراء اليونسكو آنذاك، أننا أميون، ولكن الصالح بعدها لم يفتح فيه لينيننا بما حدث، بعد نشر معلوماته تلك، ولم يخبرنا بما أقدمت عليه حكومتنا لحو الأمية، ويبدو أننا لسنا بحاجة لإيلاكه لنا، فالمكتوب يقرأ من عنوانه ؟

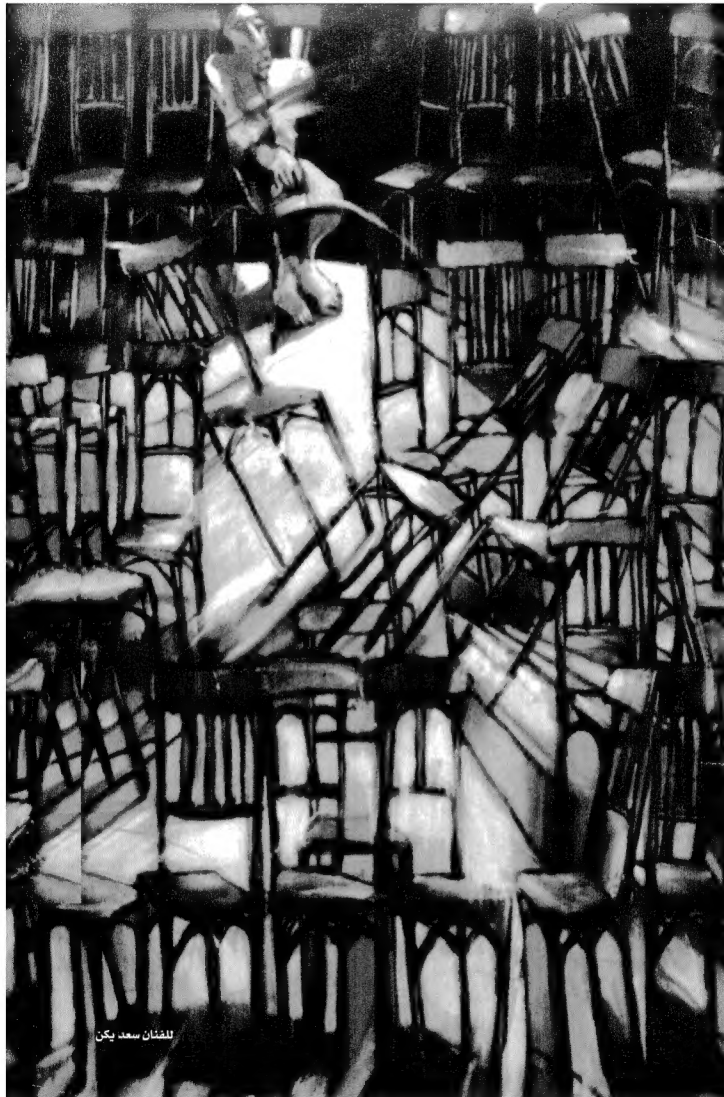
ويعد ان تجاوز العالم المتقدم والعالم الذي يريد ان يتقدم، (باستثنائنا طبعاً) محنة أمية القراءة والكتابة، صنفت الأمية من باب آخر كشف عن عورتنا وأشار الى أن الأمية لم تعد حكرا على الكتابة والقراءة، فكل انسان غير ملم باستخدام الكمبيوتر هو امي بالضرورة.

ولنتخيل في هذه اللحظة، حجم الأمية في بلداننا، مع تغير مفهوم الأمية في القرن الحادي والعشرين، وانطواء عدم العارفين بالتعامل مع الكمبيوتر تحت طائلها، وسنكتشف ان ما نستورده (لا حظوا : نستورده) من الكمبيوترات، لا يساوي في مجموعه، عشر ما تستعده دولة اسكنذاهيا(1)، وهذا يؤثر على أننا في أمية القراءة والكتابة كنا نعيش في نعيم معرفي، ولكننا في أمية الكمبيوتر فنحن تحت خط الجهل، بالتأكيد.

وفي لامة أخرى، يجب أن يقف لها شعر رؤوسنا، اعتبر المواطن العربي، في ذيل مستخدمي الانترنت، بمعنى ان دولة أفريقية تنتشر في اطرافها المجاعة، تسبق مجموعة الدول العربية، في التعاطي مع الانترنت، إذ تقل نسبة القادرين على التواصل مع هذه الشبكة عربيا اقل من 6% لجموع مستخدمي الكمبيوتر في بلداننا، رغم التفاؤل بأنها تزداد يوما، لكنها تظل محصورة في أن استخدامنا للانترنت، ما زال يروح في منطقة اكتشاف هذه الشبكة، وطرانق التعاطي معها، انها ما زلنا مجرد زوار صفراء، نقش عما يسلينا غالبيا فيها.

لم يعد الامر حكرا على قللة نضرتا للكتب، أو حصولنا على أعلى نسبة أمية في القراءة والكتابة والكمبيوتر بل هو اعظم من ذلك، وأمن إنه قصورنا في إدراك حاجتنا المعرفية، وقصور مؤسساتنا في دفعنا نحو الحلق بالمعرفة.

لقد عجز العقل العربي فعلا عن الوصول الى لحظة مشرفة، فليست الحاجة للكتاب أو الكمبيوتر فقط .. هي التي تؤسس للضجوة بيننا وبين التقدم، بل ان ما رسخ في وعينا من فهم سطحي للمعرفة، هو الذي يلقي بنا في آخر القائمة الحضارية، وعيننا ان نعرفت باننا في ورطة حقيقية، لعلنا نرتجف، ونبدأ التفكير في الخروج من هذا النفق.



للشبان سعد يكن

